









RAPHAEL: VON MONET ZU PICASSO





Phot. Kahnweiler, Paris *Coll. Stein*

Pablo Picasso Jüngling mit Pferd (Abb. 1)

VON MONET ZU PICASSO

GRUNDZÜGE EINER ÄSTHETIK UND ENTWICKLUNG DER MODERNEN MALEREI

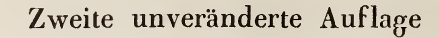
VON

MAX RAPHAEL



MIT 30 ABBILDUNGEN

DELPHIN-VERLAG/MÜNCHEN



Zweite unveränderte Auflage

INHALTS-VERZEICHNIS

ABBILDUNGS-VERZEICHNIS



VERSUCH EINER GRUNDLEGUNG DES SCHÖPFERISCHEN

Faust: Wohin der Weg?
Meph.: Kein Weg! Ins Unbetretene,
Nicht zu Betretende; ein Weg ans Unerbetene,
Nicht zu Erbittende. Bist du bereit? —
Nicht Schlösser sind, nicht Riegel wegzuschieben,
Von Einsamkeiten wirst umhergetrieben.
Hast du Begriff von Öd' und Einsamkeit?

Ein glühender Dreifuss tut dir endlich kund,
Du seist im tiefsten, allertiefsten Grund.
Bei seinem Schein wirst du die Mütter sehn,
Die einen sitzen, andre stehn und gehn,
Wie's eben kommt. Gestaltung, Umgestaltung,
Des ew'gen Sinnes ew'ge Unterhaltung,
Umschwebt von Bildern aller Kreatur.

Berühr' ihn mit dem Schlüssel —
Er schliesst sich an, er folgt als treuer Knecht.

Und hast du ihn einmal hierher gebracht,
So rufst du Held und Heldin aus der Nacht,
Der erste, der sich jener Tat erdreistet;
Sie ist getan, und du hast es geleistet.

Wenn ihm der Schlüssel nur zum Besten frommt
Neugierig bin ich, ob er wiederkommt?
(Goethe, Faust II. Teil, 1. Akt)

La fin est la délectation! (Poussin)

Unter allen Rätseln, die den menschlichen Geist um ihre Lösung angehen, nimmt das ewige und erregende Problem der Kunst eine besondere Stellung ein. Ist es doch nicht nur ein Sachproblem, sondern zugleich die Frage nach der Möglichkeit des Sachproblems überhaupt, wenn anders die Stellung eines Problems über die reine Gegebenheit schon hinausweist. So stehen wir, sobald wir uns um das Wesen der Kunst bekümmern, vor der Sphinxfrage des Schöpferischen. Vielleicht wäre man der Lösung des Rätsels schon näher gewesen, wenn man nicht immer gefragt hätte: „Was ist Kunst und wie wirkt Kunst?“ sondern: „Wie wird Kunst, welches ist der Sinn ihres Werdens?“ Indem man die Kunst mit ausserkünstlerischen Dingen wie Natur, Schönheit, Abstraktion und Metaphysik verquickte und verendlichte, versperrte man sich jede Möglichkeit einer zureichenden Erkenntnis. Der andere Weg aber, aus dem Werden der Kunst ihren Sinn zu finden, zeigt uns sogleich die fundamentale Tatsache, dass dem Menschen ein schöpferischer Trieb eingeboren ist, der — in einer erstaunlichen Breite sich ergiessend — überall Mittel zu seiner Betätigung sucht. Der abstrakte Weg über den Begriff, der konkrete Weg über die plastische Form und der Weg über Architektur und Musik sind schlummernd in ihm wie der Weg der Tat und des Lebens selbst.

Mit der Behauptung eines einheitlichen schöpferischen Triebes unter allen Äusserungen, nicht nur des Geistes, sondern des Lebens überhaupt, stehen wir bereits auf einem der bisherigen Erkenntnistheorie entgegengesetzten Standpunkt. Die Frage, mit der und durch die Kant die Ästhetik geschaffen hat, lautete: „Was unterscheidet die Richtung des Geistes, welche auf die Erzeugung von Kunstgebilden geht, von den anderen Richtungen des Geistes, welche Wissenschaft und Sittlichkeit hervorzubringen streben?“ Von hier aus kam sie zu einer Differenzierung des Bewusstseins in drei getrennte Vermögen, in verschiedene Gesetze und Stoffe dieser Vermögen. Das Resultat dieser systematischen Isolierung war, dass man der Kunst die Möglichkeit jener Objektivierung nahm, die man der Wissenschaft glaubte zugestehen zu müssen. Alles gipfelte in dem Satze Kants: „Es ist kein objektives Prinzip des Geschmackes möglich.“ Sein Bemühen, die Kunst dennoch aus der Willkür des Subjektiven und zugleich als Problem der

Wissenschaft zu retten, war eine ergebnislose Gigantenarbeit. Und sein Volk der Dichter und Denker schwört noch heute auf die positive Umsetzung seines Resultates: „Kunst ist Geschmacksache."

An der Unhaltbarkeit des Resultates offenbart sich die Verkehrtheit des Ausgangspunktes. Vor dem Gedanken des einheitlichen schöpferischen Triebes fallen alle Differenzierungen zusammen. Bei der Aufteilung des Bewusstseins in drei apriorische, konstitutive Grundkräfte: Denken, Wollen, Fühlen — Wissenschaft, Tat, Kunst musste man einerseits der Religion eine abgeleitete Stellung zuweisen und konnte andererseits nicht verbergen, dass die selbständigen Bewusstseinsarten ineinandergreifen und dass die eine, die die Kunst konstituierte, recht jungen Datums war. So sind Erweiterungen nicht ausgeschlossen und werden um so wahrscheinlicher, wenn man einsieht, dass die gesuchte Differenz weder im Stoff noch in dem Vermögen liegt, sondern im Ausdrucksgebiet und in den Materialien. Von daher bestimmt sich das Vermögen nicht mehr als ein isoliertes, sondern als eine spezifisch präponderierte Kombination aller Vermögen. Und diese bedingt den Stoff. Als Ausgangspunkt ist er überall die Totalität der Welt, nur das Gebiet der Realisierung ist verschieden. In den Gesetzen aber differiert der Standpunkt am augenscheinlichsten. Denn es wird nicht mehr nach den Prinzipien der Erkenntnis und den Gesetzen gültigen Denkens gefragt, sondern nach den funktionalen Prinzipien des Erkenntnistriebes selbst, nach denen allein er ein Werk hervorbringen, seinen letzten ihm immanenten Sinn erfüllen kann. Schon der Gedanke, dass ein logisch richtiges Urteil oft belanglos ist, dass eine rechte Verbindung richtiger Urteile noch kein wertvolles Werk sichert, sollte zeigen, dass unter diesen Erkenntnisprinzipien und logischen Gesetzen eine Tätigkeit unseres Bewusstseins stattfindet, die umfassender ist und jene in sich birgt. Diese Tätigkeit ist die schöpferische, die, nach ihren eigenen Gesetzen sich vollendend, jene geradezu bestimmt.

Freilich findet sich auch in der bisherigen Erkenntnistheorie die Einsicht, dass in der Kunst eine Kraft wirke, die die Welten der Natur und Sittlichkeit eine. Aber es fehlt der klare Leitgedanke, dass es derselbe schöpferische Trieb ist, der alle Erscheinungen des Geistes und des Lebens gebiert. Diese Einheit aber ist zugleich der Grund der Zusammengehörigkeit wie der völligen Differenziertheit der einzelnen Erscheinungsformen. Denn gerade weil sich die einzelne Kunst aus dem Urstrom überhaupt loslösen konnte, ist sie in sich rein, d. h. unersetzbar durch irgendeine andere. Dieses In-sich-bestimmt-sein einer jeden Kunst, das unsere Klassiker gefordert haben, kann die

Grenzen nicht überschreiten, die aus der Einheit der Funktion des schöpferischen Triebes kommen. Indem wir diesen selbst zum Gegenstand unserer Erkenntnis machen (um zu zeigen, dass er einer Objektivierung fähig ist, die jede Willkür ausschliesst), werden wir ihn in seiner Allgemeinheit darstellen und mit Bezug auf die Malerei spezialisieren, ohne jedesmal die korrespondierende Form in den anderen Künsten und Wissenschaften aufzuzeigen. Diese Zusammengehörigkeit hat — um nur einen zu nennen — Leonardo betont, wenn er die Überschrift setzt: „Der Maler gibt eine Abstufung der dem Auge gegenüber befindlichen Dinge, ebenso wie der Musiker eine Stufenleiter der Töne verleiht, die dem Ohr gegenüberstehen“ und dann schreibt: „Obgleich die dem Auge gegenüberstehenden Dinge, wie sie allmählich nacheinander folgen, in ununterbrochenem Zusammenhang eins das andere berühren, so werde ich nichtsdestoweniger meine Regel (der Abstände) von 20 zu 20 Ellen machen, ebenso wie der Musiker zwischen den Tönen, obwohl diese eigentlich alle in eins aneinanderhängen, einige wenige Abstufungen von Ton zu Ton angebracht hat, dieselben Prime, Sekunde, Terz, Quart und Quint benennend und so von Stufe zu Stufe für die Mannigfaltigkeit des Aufsteigens und Niedersinkens der Stimme Namen einsetzte. — — Und würdest du sagen, die Musik sei aus Verhältnismässigkeit zusammengefügt, so bin ich mit ganz ebensolcher Verhältnismässigkeit der Malerei nachgegangen, wie du sehen wirst.“

Dieser einheitliche und schöpferische Trieb ist in sich ursprünglich und rein. Wenn er sich der Objekte bedient, um sich zu realisieren, so ist er darum nicht Nachahmung, überhaupt keine Reaktion; er liegt also völlig vor jeder Abstraktion und Einfühlung. Dass er Ausdruck eines Subjektes ist und sich an Subjekte wendet, bestimmt ihn nicht als Funktionslust und Mitteilungsbedürfnis. Sein Material erniedrigt ihn nicht zum Handwerk, und wenn er praktischen Zwecken sich einfügt, so geht er nicht in ihnen auf. Ihn so definieren, heisst, ihn an seinen Mitteln verendlichen, während er sie doch nur als seine Inhalte überwindet. Und man kann sagen, dass er um so stärker ist, je grösser die Hindernisse waren, die er sich von dieser Seite stellte. In seiner Tätigkeit bleibt er reine und ursprüngliche Funktion und als solche unendlich und zielsetzend.

Seine Unendlichkeit zeigt sich zunächst in seiner Ursprungslosigkeit. Mag die Berufung plötzlich oder allmählich zum Bewusstsein kommen, sie bleibt unerklärbar. Und da sie sich nicht erzwingen, ja die Begabung nicht einmal durch reine Erkenntnis fördern lässt, so müssen wir annehmen, dass der

Künstler mit der Fähigkeit zum Schaffen wie der Mensch mit der zum Gehen geboren ist. Wie Goethe behauptet, dass der Dichter sein Weltbild schon mit ins Leben bringe. Dieselbe Ursprungslosigkeit finden wir dann auch in der einzelnen Konzeption. Matisse sagte mir einmal, dass er Wochen und Monate durch dieselben Dinge gehe, bis sie ihn plötzlich zum Schaffen drängen. Und dann mit einer unabweislichen Energie. Künstler berichten, dass der Rhythmus eher da war als der Text, ein Liniengewirr vor der Figur. Dem entspricht die Energie des Berufenseins. Der Künstler fühlt es, ehe er weiss, zu welcher Kunst er sich wenden wird (und die Möglichkeit dieses Zweifels beweist die Einheit der Funktion hinter den Spaltungen in Künste).

Der Tätigkeitsdrang selbst ist ununterbrochen. Was von Marées und Cézanne berichtet wird, dass sie nie und nirgends ihr Auge und Gehirn ruhen liessen, darf ganz allgemein gelten. In dieser ewigen Tätigkeit nun scheint der gleiche Gehalt immer wiederzukehren. Wenigstens hat Poussin versucht, die seelischen Tatsachen, die ihn beschäftigten, nach den damals bekannten Modi der griechischen Musik aufzuteilen. Sein Biograph Félibien schreibt darüber: „Que le mode des anciens étant une composition de plusieurs choses, il arrive que de la variété et différence qui se rencontrent dans l'assemblage de ces choses, il en naît autant de différents modes et que chacun ainsi composé de diverses parties mises ensemble avec proportion, il en procède une secrète puissance d'exciter l'âme à différentes passions. Que de là les anciens attribuèrent à chacun de ces modes une propriété particulière selon qu'ils reconnurent la nature des effets qu'ils étaient capables de causer: comme au mode qu'ils nommèrent Dorien des sentiments graves et sérieux; au Phrygien des passions véhémentes; au Lydien ce qu'il y a de doux, de plaisant et d'agréable; à l'Ionique ce qui convient aux Bacchanales, aux fêtes, aux danses. Que comme, à l'imitation des Peintres, des Poëtes, des Musiciens de l'Antiquité il se conduit sur cette idée: c'est aussi ce qu'on doit observer dans ses ouvrages, où selon les différents sujets, qu'il traîte, il tâche non seulement de représenter sur ses visages de ses figures des passions différentes et conformes à leur action, mais encore d'exciter et faire naître ces mêmes passions dans l'âme de ceux qui voient ses tableaux.“ Bei der Klarheit dieser Aufteilung sieht man leicht, dass es immer dieselben Gehaltsarten waren, die in den verschiedenen Perioden seines Schaffens in gleichen oder völlig anderen Erscheinungsformen und Stoffen wiederkehren. Allein die Tatsache dieser Wiederkehr gibt

dem schöpferischen Trieb eine innere Unendlichkeit seines Tuns, wenn wir auch das Perioden-Gesetz dieser Wiederkehr nicht kennen.

Noch mehr als Anfang und Verlauf ist der Abschluss im Unendlichen; Kunst und Abschluss bedeutet einen Widerspruch in sich selbst. Die Frage: Wann und aus welchen Kennzeichen wissen Sie, dass Ihr Bild fertig ist? wird von dem wirklich gestaltenden Maler mit einem ironischen Lachen beantwortet. Es ist ein immer wieder Von-neuem-anfangen. Wäre Kunst Naturnachahmung, Ichmitteilung oder irgendeine Art Stilisierung, bewusste Umbildung, so müsste sie ein Ende haben. So aber hinterlässt noch die grösste Totalisierung die Empfindung, dass man nur ein Bruchstück herausgebildet habe. Bekannt ist der Ausspruch eines japanischen Malers, dass er neunzigjährig zu ahnen beginne, was man gestalten könne, und die Darstellung dieses Satzes in Hofmannsthals „Tod des Tizian". Am einsichtigsten aber wird die Unendlichkeit des schöpferischen Triebes aus seiner Zielsetzung. Die relative Verendlichung dieses in sich unendlichen Willens besteht in der Herstellung eines Organismus, der alle Lebensbedingungen in sich selbst trägt, seinen eigenen Raum, seine eigene Zeit, seine eigene Kausalität hat. Sein Wesen ist wie das eines jeden Organismus unendliche Beziehung. Dieses Ziel, das uns den Sinn der Kunst darstellt, liegt völlig jenseits jeder realen Welt in einer gesollten und als gesollt erst zu erschaffenden Welt.

Nach dieser Erkenntnis kann es uns gleichgültig sein, ob in jeder vorliegenden Malerei diese Forderungen verwirklicht sind. Denn nicht jede Malerei ist Kunst und nicht jede Kunst absolute Gestaltung. So wird sich uns ein Stufenbau der Betätigung des schöpferischen Triebes ergeben, der zu dieser absoluten Gestaltung hinführt. Andererseits aber muss der schöpferische Trieb, den wir als einen ursprünglichen erkannt haben, so tief im Menschlichen verwurzelt sein, dass wir seinen Widerschein in jeder individuellen Stellungnahme zur Welt erkennen können. Hier kommt uns die Erkenntnistheorie mit der Lehre zu Hilfe, dass uns die Welt nicht an sich, sondern nur bedingt durch unsere Vermögen gegeben sei, so dass alles, was wir wahrnehmen und erkennen, bereits eine Erschaffung darstellt. Psychologische Untersuchungen haben ganz konstante Reihen der Stellungnahme des Subjekts zum Objekt ergeben, und Baerwald hat folgende Typen gebildet: I. Den beschreibenden Typ, und zwar a) den passiven, b) den vorsichtigen. II. den selbsttätigen Typ. Charakteristik: Neigung, den Zusammenhang des Ganzen zu beobachten, Vergleichungen vorzunehmen, über nicht gleich

Verständliches Konjekturen aufzustellen, Kritik zu üben, endlich die Beziehung zur eigenen Person stark zu betonen.

III. den harmonischen Typ als Synthese des selbsttätigen und vorsichtigen Typus.

Diese Typik lässt sich zwanglos als ein Wertung enthaltender Stufenbau interpretieren, und als einen solchen können wir die Resultate der experimentellen Psychologie nach einigen Variationen auf der in einer ganz anderen Ebene liegenden Äusserung des schöpferischen Triebes wiederfinden. Die Kluft zwischen dieser und der einfachen Stellungnahme wird sich uns später ausfüllen.

Der schöpferische Trieb beginnt seine Tätigkeit mit der konstatierenden Bildung einer Tatsache. Es ist dies die unterste Stufe oder der Naturalismus der Gestaltung. Doch wollen wir keinen Zweifel darüber entstehen lassen, dass wir nicht von Nachahmung sprechen. Jede Imitationstheorie leidet an erkenntniskritischen Unmöglichkeiten. Denn die Welt ist nie gegeben, sondern durch und für die speziellen Mittel der Kunst (oder Wissenschaft) immer erst zu entdecken. Als Forderung ist die Nachahmungstheorie sinnlos, weil sie nur die negative Bestimmung der Verdopplung gibt, das schöpferische Problem also nur vom Künstler zurückschiebt und damit unweigerlich ins Metaphysische oder Theologische. Auch die erste Stufe der Gestaltung ist Erzeugung. Diese aber bestimmt sich als eine aus einer Relation zwischen Subjekt und Objekt entspringende Empfindung. Als Subjekt fungiert die Persönlichkeit, das Ego-Individuum mit einem Überwiegen passiv sich hingebender Perzeptionsorgane, als Objekt eine zufällige Erscheinung. Dabei macht es keinen wesentlichen Unterschied aus, ob in der Konstituierung dieser Empfindung das Objekt in der physischen oder psychischen Welt liegt. Man muss sich darüber klar sein, dass das psychische Erlebnis eine ebensolche Realität bedeutet wie die Welt der Objekte und dass es als solche ebensowenig wie die Welt des äusseren Seins konstituierendes Prinzip des künstlerischen Schaffens sein kann, sondern dass seine reine Wiedergabe ebensosehr Gestaltungs-Naturalismus ist wie die der äusseren Welt. Für jeden Künstler sollte diese Scheidung völlig belanglos sein, denn: „Nichts ist drinnen, nichts ist draussen, was nicht innen, ist nicht aussen.“ Wichtiger ist, dass auch auf dieser Stufe der Gestaltung die Empfindung nicht in sich selbst beschränkt und beschlossen bleibt, sondern eine Verknüpfung mit einer Art Totalität findet, die wir wegen ihrer materialen Beschaffenheit die kosmische nennen können, und als solche ist sie entweder stimmungshaft oder atmosphärisch. Es ist nun das Hauptcharakteristikum dieser Gestaltungsstufe, dass der schöpferische Trieb bei dieser durch Erkennen erzeugten Tatsache

beharrt, sich nicht von ihr befreien kann. Er bleibt aus Mangel an Gehalt im Materialen des Stoffes, seine Tätigkeit ist eine Verschärfung der Wahrnehmung und Verfeinerung der Analyse des zu beschreibenden Objektes. Mag mit der Bereicherung auch eine Vereinfachung Hand in Hand gehen, die Beziehung von Einheit und Mannigfaltigkeit kommt über einen Objektzusammenhang nicht hinaus.

Es wird eine Unterscheidung nötig sein zwischen dieser Kunst, die aus einem Minimum an Gehalt nicht zur Gestaltung kommt, und einer anderen, die aus einem Maximum an Gehalt die Gestaltung nicht mehr erreichen kann. Für diese hat Hegel in seiner Definition der romantischen Kunst eine zureichende Erklärung gegeben: die romantische Kunst bedeute ein Hinausgehen der Kunst über sich selbst in Form der Kunst selbst, eine Auflösung der ästhetischen Form zugunsten eines absoluten Inhalts, dessen Darstellung die Grenzen der ästhetischen Ausdrucksmittel überschreiten. Aus zwei ganz verschiedenen Gründen und bei völliger Differenz des Gehaltes ist beiden gemeinsam, dass sie im Materialen des Stoffes bleiben.

Drohte auf dieser ersten deskriptiven Stufe der Gestaltung die Aktion des schöpferischen Triebes zu einer Reaktion zu werden, so ist auf der zweiten Stufe der Gestaltung im Gegenteil aller Nachdruck auf das Subjekt gelegt, und an die Stelle der glatten Nachahmung tritt das Gespenst des Formalismus. Die Erzeugung beruht auf der Teilnahme der verknüpfenden, klärenden, kombinierenden Fähigkeiten, auf dem Zusammenhänge suchenden Subjekt. Das gesuchte Objekt aber soll hinausgehoben sein über den Wirrwarr der Einzelerscheinungen, über das zufällige Verlorensein des Dinges in Zeit und Raum. Man sucht das Stabile, das Wesen, das Allgemeine. Ob man nun das statisch Allgemeine sucht — das Wesen des Seins — oder das dynamisch Allgemeine — das Wesen des Ablaufes — immer taucht die Frage auf: Woher bestimmt sich denn dieses Wesen? Der schöpferische Prozess, der sich in einer Umbildung der Gegebenheit auf ein gedachtes, geschautes Wesentliches betätigt, mag durch Eliminierung und Fortlassen oder durch Konzentrierung und Sammlung zu seinem Ziel gelangen wollen, immer muss ein Prinzip, nach dem bewusst verändert wird, stillschweigend angenommen sein. Sofern dieses nun nicht in der absoluten Gestaltung liegt, muss es von aussen her herangeholt werden, und die Wahl und Scheidung zwischen Wesentlichem und Unwesentlichem der Willkür des Subjekts, einem metaphysischen Bedürfnis oder einem naturteleologischen Zweck anheimgegeben werden. Damit aber hat sich der schöpferische Trieb seiner Eigenrechte ent-

äussert. Erinnern wir uns daran, dass auch Dürer, der wohl am hartnäckigsten die eine Schönheit des Menschen gesucht hat, schliesslich zu dem Ergebnis kam, dass eine solche nicht zu finden wäre. Es war bedingt durch den verkehrten Ausgangspunkt, der die absolute Gestaltung in den absoluten Begriff des Dinges verlegte, die Form in die Norm. Diese letztere teilt mit dem abstrakten Begriff das Schicksal, dass sie die Unendlichkeit, die sie zu fixieren, zu verendlichen glaubt, in ihrer unendlichen Lebendigkeit tötet, so dass jeder Zusammenhang, den sie noch geben kann, kein organischer, sondern nur ein konstruktiver sein kann.

Ein bedeutsamer Vorzug dieser Gestaltungsstufe ist die Tendenz zum Wissen um die Dinge, wenn das Wissen hier auch noch auf den Abweg führt, im Theoretischen als Selbstzweck verendlicht zu werden, während es doch nur dienende Stellung haben kann. Je mehr sich aber der schöpferische Trieb von der harten Nähe der Objekte entfernt, um so mehr verfällt er allen nur vom Subjekt getragenen Ausdrucksformen und damit oft dem Fluch, keinen Weg mehr zur Realisierung zu finden. Aber auch da, wo subjektivistische Willkür durch die Objekte beschränkt wird, gibt es auf dieser Stufe der Gestaltung nur den einen Zusammenhang durch die Subjektakte, und je freier man mit dem Stoff waltet, um so mehr bleibt man an der Funktionslust des Subjekts haften.

Wir könnten leicht unsere Ausführungen über diese beiden Gestaltungsstufen nach ihrem Inhalt und ihrem Resultat vervollständigen, da wir glauben, dass hier eine durchgehende typische Korrelation von Gehalt und Gestaltungsgrad vorliegt. Aber wir müssen uns damit begnügen, dieselbe für die dritte Stufe, für die absolute Gestaltung auszuführen. Nach der Interpretation der Psychologie sollte diese dritte Stufe eine Harmonie der beiden ersten darstellen. Wie aber soll diese zustande kommen können, da auf jeder Stufe zum Subjekt ein notwendig mit ihm verbundenes Objekt gehörte? Der Umkreis des Seins ist mit der Setzung eines transzendenten Seins vollig erschöpft, zu einer grösseren Steigerung ist weder das reale Subjekt noch das Objekt fähig. Alles Sein aber ist kausal an sich gebunden: die Welt der Objekte an den Zusammenhang des gesamten physischen Daseins, das psychische Erlebnis an den Erlebenden; das Wesen, das Gesetz an Gott oder den Einzelfall, da es ja eine Umformung darstellt. Die Welt der Kunst aber ist unserer Voraussetzung nach dadurch charakterisiert, dass alle Bedingungen und alle Möglichkeiten ihrer Existenz in ihr selbst liegen, die Verbindung zur Realität unterbrochen ist. Solange eine Äusserung an jenen Zu-

sammenhang gebunden bleibt, ihn zum Zweck hat, ist sie in ihrer Reinheit bedroht und prinzipiell durch eine andersgeartete ersetzbar. Daher das ewige Schwanken zwischen dem Naturalismus und der Photographie und dem Erlebnis, zwischen dem Idealismus und der Mystik und Philosophie, zwischen dem Artistentum und dem Dandy. Diese Ersetzbarkeit aber widerspricht der Forderung der Ursprünglichkeit und Reinheit des schöpferischen Triebes. So wird die ganze Welt des Seins, die Realität des Objekts, des Subjekts und des Materials zu einem Stoff, von dem sich der schöpferische Trieb mittels Durchdringung zu befreien hat. Er muss aus der Welt des Seins fortgerückt werden in die des Sollens, der Gültigkeit. Erst wenn der Nachdruck ganz ins Subjekt gelegt wird, wenn der schöpferische Trieb sich nicht mehr als Wiedergabe und Ordnung der Realität, sondern als gesetzmässiges Setzen seiner ihm immanenten Funktionen erkennt; wenn die Realität mit Zeit, Raum und Kausalität nicht mehr als Empfindung erlebt und als Kategorie gefordert wird, sondern als eine neue, in sich beschlossene Welt aus den Gründen der Gesetze des Werdens der Objekte gestaltet wird; wenn das Erlebnis nicht mehr eine Vereinzelung oder ein Allgemeines ist, sondern eine Totalität, von der Basis des Psychologischen fortgerückt wird in eine ganz andere Ebene, in der es seinen letzten Sinn und seine logischen Ausdrucksformen findet, dann erst hat der schöpferische Trieb seine letzte und höchste Gestaltungsstufe: die absolute Gestaltung erreicht, die aber nach der Veranlagung des Menschen immer nur ein unendliches Ziel bleiben kann.

Mit diesem Stufenbau des reinen Schaffenstriebes glaube ich keineswegs alle Erscheinungen des schöpferischen Triebes überhaupt erfasst zu haben. Es kommt die grosse Zahl der unreinen Äusserungen hinzu. Sie alle sind charakterisiert durch eine übermässige Betonung einer der im Spiel stehenden Kräfte und haben als Resultat eine völlige Ablenkung von der Formbildung überhaupt. Hierher gehört zunächst der Symbolismus und jede andere Art literarischer Vergeistigung, die glaubt, dass ein Werk der bildenden Kunst anders als durch seine eigene und reine Formbildung Inhalte an Gedanken und Gefühlen übermitteln kann. Aber nicht nur die Reinheit der Mittel wird umgangen, sondern die Vergeistigung, die doch nur eine schnell greifbare Endlichkeit bedeuten kann, zeigt eben darum, dass eine Gestaltung überhaupt nicht vorliegt, von Kunst nicht gesprochen werden kann. Hierher gehört ferner der Formalismus, der, die Identität von Form und Gehalt leugnend, von einer Apriorität der Form ausgeht und so rettungslos in eine leere Willkür verfällt. Die bestehende Form, die einen Inhalt

einzwängen soll, ist ein lebloses Schema, das allein schon wegen seiner Existenz vor und ohne diesen Inhalt nichts mit der Form der Kunst zu tun hat, die Gestaltungsergebnis ist. „Ein methodisches Prinzip, dessen Charakter nicht durch die Eigenart des Objektes bestimmt wird, ist eben unfruchtbar, weil es willkürlich ist." Hierher gehören ferner alle Arten akademischer Kunst: die Schülerkopisten, die Klassizisten, die Synkretisten; das nur Dekorative und Monumentale; die Stilisierung, die Karikatur und die Improvisation.

Der rein schöpferische Trieb ergab uns drei Äusserungsformen, von denen jede mit dem Anspruch auftrat, Kunst zu sein. Die erste war das Ergebnis einer Relation zwischen Subjekt und Objekt, in der beide sich aneinander bildeten, und die Beschreibung dieser entstehenden Empfindung war Kunst. Auf der zweiten Stufe suchte ein Subjekt ein Wesentliches, für das es keine reale Bestimmung hatte und das selbst, wenn es sein Wahl- und Wertungsrecht legitimieren wollte, über sich hinaus ins Transzendente greifen musste. Zwischen diesen beiden Stufen und der dritten war für uns eine Kluft, die allgemein durch den Unterschied von Talent und Genie, spezieller durch den von Redner und Bildner zu umschreiben ist. Dort ist alles Ich-Rhythmus und trotz der Priorität des Objektes Passivität des Gehaltes. Hier dagegen Sachauflösung und Aktivität. Wollten wir uns die Differenz graphisch verdeutlichen, so könnten wir die beiden ersten Stufen nur zweidimensional als Scheibe, die dritte aber nur dreidimensional als Kugel darstellen. Wir sahen, dass hier — nicht mehr ein zufälliges Subjekt, sondern — die Funktionen des Bewusstseins ausstrahlen und dass ihnen Strahlungen — nicht mehr eines unbestimmten und seienden Objektes, sondern — der Gesetze des Werdens der Objekte entgegenkommen. An ihrem Schnittpunkt entsteht die Kugel einer neuen Welt, die in sich einen völligen Zusammenhang hat. Das, was ich den schöpferischen Trieb nenne, ist also deutlich nur Bewegung, nur Funktion. Unsere Aufgabe ist uns damit klar vorgeschrieben: Wir werden uns zunächst über die Funktionen des Bewusstseins, dann über die Gesetze des Werdens der Objekte Aufklärung verschaffen, um schliesslich die Hauptfrage zu stellen, welchen Gesetzen die Gegeneinanderbewegung beider gehorcht, um jene neue Weltenkugel der Kunst hervorzubringen.

Das Bewusstsein oder das stellungnehmende Subjekt beruht auf einer ununterbrochenen und unendlichen Aktivität, auf einer kontinuierlichen Bewegung und damit auf einer Priorität des Willens. Dieser hat in seinem Verlauf die Tendenz zum Antithetischen. „Wir können auf keine andere

Wesenheit des Subjektes hinweisen als eben auf diese innere Beziehung seiner Akte zu ihren Gegensätzen. Alles Wollen ist ein Zurückweisen des Nichtwollens, das Bejahen wäre sinnlos, wenn es kein Verneinen gäbe, und das Verneinen will das Bejahen ausschliessen, kurz, der Willensfaktor im Erlebnis ist jener Anteil, der den Gegensatz notwendig verlangt und gerade in seiner Entscheidung zwischen Gegensätzen liegt der Sinn der Subjektbehauptung." In dieser Entscheidung zeigt sich die dritte Eigenschaft des Bewusstseins, sein Wille, sich zu realisieren. Es kommt mit der Setzung der Realität nichts prinzipiell Neues oder gar Verschiedenes hinzu, weil die reine Bewusstseinsbewegung als Funktion völlig im Leeren bleiben würde, ja weder entstehen noch bestehen könnte, ohne dass sie ein Objekt setzte. Die Realität des Künstlers, auf die die Bewusstseinsfundamente seines schöpferischen Triebes hinweisen, lässt sich etwas näher bestimmen. Bei der Mehrzahl der Menschen ist das, was sie (von aussen oder von innen her) wahrnehmen, ein Etwas, das aus Erinnerungen, Gefühlen und Zwecken so zusammengesetzt ist, dass es immer „dem Gegenstand einer nicht vorhandenen Empfindung gleicht". Unrein und gefälscht, ist es auch unselbständig, ein unoriginelles Gemisch suggerierter Gefühle, Meinungen, Konventionen. Der Künstler dagegen bemächtigt sich der (inneren und äusseren) Realität in ihren ursprünglich empfindbaren Grössen und Formen, in der ursprünglichen Unmittelbarkeit des zeitlichen Verlaufes. Der Umstand, dass ihm die Realität als solche lebendig ist, bedeutet eine weit grössere Zahl von Reizen, auf die er eigen und neu reagiert, damit einen grösseren und persönlicheren Besitz an Erfahrung und Welt. „Toute ma valeur, c'est que je suis un homme pour qui le monde visible existe." (Th. Gautier) Aber auch das, was der Künstler sieht, differiert von den optischen Inhalten des Laien. Nicht mehr an das einzelne und isolierte Ding und den Teil geheftet, sieht er überall Zusammenhänge, Verhältnisse, Proportionen. Und diese Gesamtheit bedeutet ihm einen in sich lebendigen Raum, in dem Formen sich in allen Dimensionen bewegen und auf ihre Werte als Raumträger und Raumbeleber, Raumerzeuger geht vor allem das Sehen des Malers.

Wir sprachen von dem Moment ab, wo wir den Realisierungswillen des stellungnehmenden Subjektes behandelten, so, als handle es sich um die Wahrnehmung einer uns gegenüber existierenden Welt. Darin spricht sich die Kluft aus, die zwischen dem stellungnehmenden Subjekt besteht, in dem Subjekt und Objekt noch eins sind, und dem betrachtenden Subjekt, in dem ein Dualismus zwischen beiden hergestellt ist. Auf der Basis dieses neuen

— nicht mehr strebenden, wollenden, sondern beobachtenden, nicht mehr stellungnehmenden, sondern psychologischen — Subjektes wird aus der unendlichen Aktivität des Willens die Forderung der Totalität der Seelenkräfte. Da diese Totalität nicht die Addition einander äusserer Elemente ist, sondern dank des gemeinsamen Ursprungs im stellungnehmenden Subjekt eine innerlich zusammengehörende Einheit von Kräften, so ist mit der Forderung der Totalität zugleich die Forderung der Harmonie dieser Kräfte ausgesprochen.

Um diese Forderung zu erfüllen, muss sich das psychologisch betrachtende Subjekt über seine individuellen Inhalte hinaus erweitern, ein soziales und religiöses Ich mit seinem individuellen Ich in Einklang setzen. Man hat das soziale Ich als Einschränkung gemeint, indem man es produktiv machte. Wir sind heute von den einst so glorreichen Taineschen Theorien gelangweilt, die sich in einer auffallenden Geistesabwesenheit darin gefielen, nur beeinflussende Momente des Milieus zu verabsolutieren. Selbst eine Zeit wie das Mittelalter, die wie keine andere ihre Künstler mit Vorschriften, Konventionen, bizarren Stoffen und Anordnungsplänen belastete, war sich über die gegenseitigen Machtgrenzen klar. „Nur die Kunst gehört den Künstlern, die Anordnung gehört den Kirchenvätern!“ lautete der das Mittelalter hindurch gültige Spruch des Konzils von Nicaea. Für die rechten Künstler haben alle Hindernisse, Fesseln und Einengungen, die aus dem literarischen Inhalt der Legenden, aus der vorgeschriebenen Personenzahl, aus der unumstösslich festen Art ihrer Embleme und sogar ihrer Kleidung, aus einer sehr grossen Zahl unumgänglicher Gegebenheiten kamen, einen Stachel des schöpferischen Triebes bedeutet, der mit der Zahl der Schwierigkeiten proportional zu wachsen schien. Und die anderen haben damals (wie auch in den glorreichen Zeiten des Perikles) geringwertige Kunst gemacht.

Das Soziale hat aber auch eine das Ich erweiternde Bedeutung, indem es dem schöpferischen Trieb einen breiteren, gewichtigeren, allgemeineren Stoff gibt. Das Individuum ist eine nur einmalige und in sich beschlossene Existenz, und nach seinem Wesen formen sich die Gesetze seines Ablaufes. Aber sobald das psychische Subjekt die Totalität seiner Kräfte erstrebt, wird es über das Individuum hinausgewiesen auf den anderen, auf die Masse der anderen, deren Gesetze Bedürfnisse und Geschichte ganz anderer Art sind als die des Individuums oder die einer möglichst grossen Zahl von Individuen. Der Künstler aber ist eine besonders starke Individualität durch die Totalität und Harmonie seiner eigenen psychischen Kräfte, die er erstreben muss, und damit ein geborener Feind des Sozialen, das Nivellierung

oder Veräusserlichung bedeutet. Aber er kann die Totalität nicht vollenden, ohne dass er das Soziale auf sich nimmt, es mit sich in Einklang bringt. So ist es die Grundkraft seines Seins, die ihn zugleich in sich hinein und aus sich heraus treibt. Diesen durchaus tragischen Konflikt des schöpferischen Menschen hat uns die Weltgeschichte in ergreifenden Beispielen dargestellt, um nur an den heiligen Franz und seinen Orden zu erinnern. Die Spannung darf nicht aufgehoben werden weder durch völlige Individualisierung, noch durch völlige Sozialisierung. Das Resultat würde in beiden Fällen eine armselige Banalität sein. Die Lösung liegt in dem Ausgleich der individuellen und sozialen Gegebenheiten, in dem Erlebnis der Menschheit, in dem Jubel: diesen Kuss der ganzen Welt!

Die Tendenz zur Totalität seiner Kräfte treibt den Künstler auch über sich hinaus zu Gott, vom endlichen Individuum zum Unendlichen. Und wieder ist der Künstler ein Individuum, das die Endlichkeit besonders empfinden muss. Er, der die Welt als eine zukünftige Ordnung ansieht, verliert im Schaffen dieser Ordnung zuviel von der Materialität der Dinge und von den Dingen selbst. „Toutes les belles choses ne sont-elles pas faites de renoncement?" (Degas) Und seine Liebe, die tiefer ist als sein Hass, sein Bedürfnis nach Notwendigkeit, das noch grösser ist als seine Liebe, flieht daher zu Gott als dem gebärenden Urschoss, aus dem alle Dinge kommen, in dem sie alle einig ruhten. Und dann: kommt nicht sein eigenes Werk in seiner ganzen Rätselhaftigkeit irgendwie aus Gott? Und seine Existenz, wie wäre sie auch nur möglich ohne jenen unerschütterlichen Fatalismus?

Und doch differieren die Lösungen, durch die der religiöse und der künstlerische Mensch jene Spannung aufhebt. Der religiöse setzt Gott als Ursache, als Vater; als solcher ist er ihm transzendentes Sein, aber immerhin Sein und damit einmal erreichbar. Der Künstler aber fasst die Welt als eine zukünftige Ordnung, Gott als das Ergebnis, den Sohn. Diese Ordnung liegt durchaus auf der diesseitigen Ebene, setzt sich, wenn auch nicht aus realen, so doch nicht aus überirdischen Kräften zusammen und hat ein in der diesseitigen Welt liegendes Werk zum Ziel. Freilich ist dieses Ziel durchaus Notbehelf für die im Prinzip nicht aufzuhebende Unendlichkeit des schöpferischen Triebes. Die Kluft zwischen diesen beiden Lösungen ist unüberbrückbar. Man kann sagen: Hätte Gott die Welt geschaffen, so wäre der Künstler nicht nötig, um sie zu ordnen. Könnte der Künstler sie jemals in ihrer vollen Unendlichkeit ordnen, so bedürfte es nicht eines Gottes als Schöpfers. Wo, wie bei Michelangelo, eine Verbindung dennoch gesucht

wird, geschieht es auf Grund einer Skepsis an der absoluten Gestaltung des schöpferischen Triebes und endet notwendig im Religiösen. Indem sich der Künstler an den religiösen Gott als den Schöpfer der Welt hingibt, entäussert er sich seines Rechtes, wie Gott zu sein. Als religiöser Mensch wird er unfruchtbar.

Die völlige Antinomie bleibt bestehen: das endliche Ich, das über sich hinausstrebend das Unendliche sucht, kann es als schöpferisches Ich nicht im Unendlichen des religiös Absoluten finden. Auch hier ist die Spannung nicht lösbar durch Aufhebung eines der beiden Kontrastglieder, sondern durch die Aufhebung beider in ein drittes, neues Gebilde: „Die erlösende Vollendung des Lebens im Leben selbst zu finden, das Absolute in die Form des Endlichen zu gestalten."

Nachdem wir gesehen haben, wie diejenigen Subjektsinhalte, die über das Nur-Individuelle hinausgehen, die Tendenz haben, sich durch die wirkliche Lösung fruchtbarer Spannungen neuen Gehalt und Gestaltung zu schaffen, die völlig jenseits des nur real Gegebenen liegen, bleibt uns die reine Individualitätsäusserung zu untersuchen, die Ichgegebenheiten im engeren Sinne. Wir müssen hier die Darstellung der Inhalte wegen ihrer Fülle ablehnen, einer Fülle, die allein durch die Forderung der Totalität und Harmonie und durch die Bedingung, dass diese Inhalte nicht Selbstzweck bleiben, sondern Mittel des schöpferischen Triebes werden, zusammengehalten wird. Den Weg, den diese Forderung umschreibt, können wir am deutlichsten an den Funktionen derjenigen Organe erläutern, die das psychologische Subjekt mit der von ihm getrennten Objektwelt verbinden. Wir dürfen dabei nicht vergessen, dass wir aus dem ursprünglichen Zusammenhang derselben im stellungnehmenden Subjekt herkommen, und dass wir uns immer dort ungenau ausdrücken, wo wir nicht von einer Erzeugung der künstlerischen Welt durch das Zusammentreffen der durch die Bewusstseinsfunktionen erzeugten Objekte mit dem aus den Gesetzen der Objektwerdung erzeugten Subjekte sprechen. Die Zerlegung in Perzeption und Aktion ist ein künstlicher, aber zur Darstellung notwendiger Akt. Diese Priorität des Willens sogleich an unserem Ausgangspunkte sichert uns gegen jede Perzeptionstheorie im allgemeinen und den Sensualismus im besonderen. Die Kunst kann jetzt nicht mehr das Ergebnis des Auges als eines einzelnen Sinnes oder des Geschmackes als eines isolierten Vermögens sein, sondern nur das Resultat der Erzeugung aller Organe unter Führung des Willens.

Unsere Bestimmung des Willens kann nicht psychologisch geschehen, sondern allein aus unserer erkenntnistheoretischen Voraussetzung heraus als Be-

wegung. „Was wir hier als Bewusstsein der Bewegung einführen möchten, das ist . . . die Richtung und Tendenz in das Vorwärts und Hinaus selbst. Das ist nicht das Denkbewusstsein, welches in der Vorstellung überhaupt von Element zu Element fortgeht und in diesem Fortgehen die Verbindung der Elemente zur Einheit der Vorstellung, zur Einheit des Denkens endlich im Begriff vollzieht. Das ist eine andere Art des Fortganges, welche vom A aus das B, zu dem es übergeht, in diesem Übergange erst hervorbringt . . . Diese Hervorbringung aber ist eine Schöpfung, weil sie eine solche sein will; weil das Bewusstsein diese Richtung auf ein Element nimmt, welches und insofern es noch nicht da ist, sondern schlechterdings nur, als ein erst hervorzubringendes, Inhalt des Bewusstseins ist. Solches Bewusstsein ist das Bewusstsein der Bewegung, nicht wie sie vorgestellt, noch auch als hervorzubringende vorgestellt wird, sondern wie sie im Bewusstsein sich vollzieht. Die Tatsache also ist das Novum: dass das Bewusstsein diesen Fortgang, dieses Übersichhinausdrängen, diese Projektion in ein Jenseits des Bewusstseins vollführt." Daraus ergibt sich die Zurückweisung der Ansicht vom interesselosen Anschauen. Es handelt sich immer um ein Interessiertsein von einem ausserpraktischen Zwecke her und zu ihm hin. In der Ebene des Psychologischen wird die Aktion der Bestimmungsgrund für die Perzeption der Welt, und sie ist der letzte Grund ihrer Einheit. Was sonst in Körper und Seele auseinanderfallen würde, ist durch die Priorität des Willens im Bewusstsein zusammengehalten, so dass das Gefühl, als der psychische Ausdruck des Inneren, aufs engste mit ihm verbunden ist. Hier werden wir stärker gedrängt, eine psychologische Definition zu geben. Wir begnügen uns aber mit einer Ablehnung jener sinnlichen Qualitätsbestimmung, die in Lust und Unlust besteht, und die an sich nur die äussersten Pole einer langen Kette darstellt, in der Mischgefühle aller Art zu ergänzen wären. Wir verstehen unter Gefühl wie unter Willen nur die Funktion und zwar im Gegensatz zum Willen gleichsam das Blut der Willensfunktion, ihre Wärme, ihr Leben, den Gestus, mit dem sich die Liebe, die Menschlichkeit auf die Dinge projiziert, im Sinne Christi oder im Gegensatz — im Sinne eines Propheten.

Wille und Gefühl als Erzeugungsprinzipien gehören noch dem Subjekt an, ergreifen die Dinge gleichsam in ihrer Ganzheit und sichern sie uns als solche in Einheit mit dem Subjekt. Erst der Intellekt fasst die Dinge in ihren einzelnen Bestandteilen. Aber nicht so, als ob er sie zuerst säuberlichst analysierte, um sie hinterher „synthetisch" in einen Kasten zu tun,

unter irgendeiner künstlich herangebrachten Einheit des Begriffes, der Anschauung usw. Die reine Analyse ergibt die Möglichkeit einer unendlichen Aufteilung des Objektes zugunsten seiner Verlebendigung, aber zugleich die Unmöglichkeit einer andern als mechanischen oder naturteleologischen, also unkünstlerischen und unwissenschaftlichen Verbindung. Die Synthese aber bedeutet die Verendlichung des Objektes durch Tötung seiner Lebendigkeit zugunsten seiner begrifflichen Fixierung. Der Zusammenhang ist daher immer nur eine Konstruktion. Der Intellekt als Funktion aber fasst nicht nur diese beiden in sich, sondern geht zugleich darüber hinaus auf die Gründe und Ursachen der Dinge zum Zwecke ihrer formalen Neubildung. Die Annahme eines solchen Intellektes unter seinen Erscheinungsformen oder gar Inhalten (wie Klugheit, Bildung usw.) wird vielleicht weniger willkürlich erscheinen, wenn wir bei der Lektüre dieser Worte: „L'art c'est la contemplation. C'est le plaisir de l'esprit qui pénètre la nature et y divine l'esprit, dont elle est elle-même animée. C'est la joie de l'intelligence qui voit clair dans l'univers et qui le recrée en l'illuminant de conscience. L'art c'est la plus sublime mission de l'homme puisque c'est l'exercise de la pensée qui cherche à comprendre le monde et à le faire comprendre." . . . wenn wir bedenken, dass sie von einem Künstler stammen, der in seiner eigenen Naturerkenntnis sehr an der materiellen Funktion der Analye hängen geblieben ist. Die Definition Rodins ergibt klar, dass der künstlerische Erkenntnistrieb für ihn nicht in einem bestimmten Organ lokalisiert ist, sondern den ganzen Komplex umfasst, der zwischen dem Unbewussten und Bewussten, zwischen Instinkt und Intellekt liegt. Hierin drückt sich die Tatsache aus, dass der Intellekt als schöpferisches Organ nicht ein Gebilde, sondern ein Vorgang, nicht ein Sein, sondern eine Funktion ist. Die Richtung dieser Funktion haben wir schon angedeutet als auf die Ursachen der Objekte gehend, zum Zweck ihrer formalen Neubildung. Damit löst der Intellekt das Sein der Dinge auf und schafft ihnen eine neue Einheit unter ihrem Sein in den Gründen und Gesetzen ihres Werdens. Und damit macht er uns das schlechthin Unbegreifliche einsichtig.

Konnte die Auffassung der Kunst als einer Tat des Geistes noch die Ordnung des schöpferischen Triebes vor der Zersplitterung in die endlose Mannigfaltigkeit der Objekte und vor der künstlich-willkürlichen Konstruktion der Subjekte retten, so scheinen nun aber die Sinnesorgane als die psychologisch ersten und unmittelbarsten Verbindungsträger zur Welt unausweichlich an die Verworrenheit des Seins, ja des Scheins zu fesseln. Was kann zugleich

undurchsichtiger und trügerischer sein als die Daten, die uns das Auge liefert, das Organ, durch das die Erzeugung der Welt der Malerei am nachdrücklichsten bestimmt ist? Wo wir die Augen öffnen, empfangen wir ein unvollständiges, zufälliges, belangloses Bild, einen Schemen der Realität. Und worin anders sollte dann noch der Sinn der Kunst bestehen als in der Sehschärfe des Auges? Aber alle Fragen, wie wir die Dinge wahrnehmen (ob flächig oder räumlich, ob in uns oder ausser uns, ob farbig oder linear), treten zurück vor der Einsicht, dass es sich in der Kunst, selbst noch im Naturalismus, nicht um die Perzeption der Dinge handelt, sondern um deren Schaffung. Diese hängt von den Forderungen ihres Zieles ab. Sie lauten, dass die ganze Summe der menschlichen Organe die Objekte erzeugen und zwar unter Führung eines einer jeden Absonderung des schöpferischen Triebes spezifischen Organes, das für die Malerei das Auge ist. Aber das Auge umfasst bereits auf Grund seiner Bewegung die Funktionen zweier Sinne, die des Blickens und die des Tastens, die der Raum- und die der Zeitwahrnehmung. Vielleicht ist die Bewegung auch der Grund für die Inhärenz aller Sinnesorgane. Ohne gegen die Theorie der spezifischen Energie derselben polemisieren zu wollen, muss ich festhalten, dass man in Holbeins Passionsszenen den Lärm sieht, in Monets Bildern den Wind spürt, in anderen den Geruch der See sieht. Diese Tatsachen sollen nur besagen, dass in jedem einzelnen Sinnesorgan — zum mindesten im Auge — alle anderen mit tätig sind und ihre spezifischen Daten für unser Bewusstsein in ihm ausdrücken können, so dass umgekehrt das reine Anschauen die anderen Organe in Tätigkeit zu versetzen vermag. Dadurch wird das Wahrgenommene ergänzt und vom Schein zur Realität geführt. Die Gegenstände des Bildes sind niemals die Resultate einer reinen Optik, die eine völlig leere Abstraktion ist. Selbst der Wahrnehmungsakt ist durchsetzt von dem „ganzen Menschen". Sehen ist immer Auge + Psyche. Das gibt den Grund dafür, dass jeder anders sieht, und zeigt zugleich das Unberechtigte der Forderung, dass man das, was der Künstler male, so in der Natur müsse sehen können.

Wie die einzelne Wahrnehmung durch ihre Qualität über das einzelne Sinnesorgan hinausweist auf die Gesamtheit der Sinnesorgane, so durch ihren Umfang auf den Intellekt und den Willen. Sobald der dargestellte Raum mit dem einen ruhenden Auge nicht mehr zu erfassen ist, hat es des Intellekts und intellektueller Mittel bedurft, um ihn zu einer Einheit zusammen zu binden. So wird uns immer deutlicher, was Poussin klar ausgesprochen hat: „Es gibt zwei Arten, die Dinge zu sehen: die eine, indem man sie

einfach sieht, die andere, indem man sie mit Aufmerksamkeit betrachtet. Einfach sehen, heisst, mit dem Auge Form und Ähnlichkeit des Dinges wahrnehmen. Betrachten aber heisst mit einer angestrengten Aufmerksamkeit ausser der einfachen Wahrnehmung die Mittel suchen, den Gegenstand gut zu erkennen. Daher könne man sagen, dass das einfache Sehen ein natürlicher Vorgang, das Betrachten aber eine Obliegenheit der Vernunft sei." Damit ist das Sehen in die reine Funktion des Intellekts zurückgeführt, durch diesen in den Willen, in das stellungnehmende Subjekt und so, von aller subjektiven Willkür befreit, den Fundamenten der absoluten Gestaltung unterworfen, von ihren Prinzipien bestimmt. Es gibt kein anderes Gesetz der künstlerischen Optik als das der Gestaltung.

So ist es also weder ein einzelnes Organ noch ein isoliertes Vermögen, das von der Seite des Subjektes die Welt der Kunst erzeugt, sondern die innige Gesamtheit aller mit einer spezifischen Präponderierung. Vom Bewusstsein herkommend spitzt sich der schöpferische Trieb in dem Masse auf sein spezifisches und zugleich unzuverlässigstes Organ zu, als er sich dem Objekte in seinen Erscheinungsformen nähert. Aber wie er allein durch seinen Ursprung nicht im Materialismus und Sensualismus stecken bleiben kann, so weist das Organ selbst über sich hinaus. War der Grund für den ersten Prozess der Materialisierung des Bewusstseins die Priorität des Willens, so wird die völlige Empfängnis der Grund für den zweiten Prozess der Entmaterialisierung des Objektes durch seine Zurückführung ins Bewusstsein. Das Erlebnis darf nicht nur überflogen, es muss durch Erfassung seiner Gründe ganz und völlig empfangen sein. Nach einer solchen Befruchtung verliert das Erlebnis seine stoffliche Tatsächlichkeit und wird Kraft, Bewegung, Intensität und als solche frei verfügbares Eigentum und Besitz des Künstlers.

Wird nun dieser Kreislauf der Erzeugung in die psychologische Welt transponiert und auf die Inhalte bezogen, an die er notwendig gebunden ist, so entstehen alle jene so oft behandelten Fragen der Ästhetik, die zum Teil die Tätigkeit des Subjektes angehen — zum Beispiel das Verhältnis von Unterbewusstsein und Bewusstsein, von Naivität und Ichspaltung, von Hemmung und Impuls, von Freiheit und Gebundenheit durch die Gesetze der Assoziation — zum Teil die Stellung des Subjektes zum Objekt — zum Beispiel das Verhältnis von Anerkennung, Liebe, Ehrfurcht zu Verneinung und Skeptik, von Hingabe und Selbstbewahrung, Aktivität und Passivität — zum Teil die Behandlung des Objektes wie die wichtige Frage des Verhältnisses von Sensation und Leben zu Zwang, Form und Tod. Wir können alle diese Fragen

hier, wo es sich um eine Grundlegung handelt, nicht erschöpfend erörtern. Es muss uns genügen, darauf hinzuweisen, dass sie alle die Form des Antithetischen aufweisen und ihre Lösung daher nicht in der Streichung eines der beiden Kontraste, nicht in ihrer Angleichung, sondern unter Beibehaltung beider Pole, in deren Durchdringung und Überwindung zu einer neuen Welt bestehen kann. Eine solche Lösung zu geben, wird nur dem möglich sein, der im Auge behält, dass die Probleme wieder in ihre alte Ebene der Erzeugung selbst zurückprojiziert und auf die Stellung im Ablauf derselben bestimmt werden müssen.

Wie wir zur Bestimmung des Subjektes vom stellungnehmenden Bewusstsein überhaupt ausgingen, um durch dessen Willen zur Realisierung zum psychischen und — der Möglichkeit nach — zum psycho-physischen Subjekt zu kommen, so müssen wir in einer vollständigen Korrespondenz in der Bestimmung des Objektes von dem Gesetz seines Werdens ausgehen. Es gilt also, die Objekte nicht mehr als ein Fertiges hinzunehmen, als ein veränderliches oder unveränderliches Resultat, sondern jene Kräfte aufzusuchen, die in ihrem Gegeneinander das Ding entstehen liessen. Und von diesen Gründen und Bedingungen ihres Seins aus hat der Künstler die Gegenstände als solche der Kunst neu zu schaffen. Dabei ist er den Forderungen jeder Objektbildung unterworfen, dass der Gegenstand sei, und dass seine Existenz endlich sei. Das Sein an sich will nicht besagen, dass er ruhend und stabil sein müsse. Auch Relationen können Gegenstand sein, sobald sie sich völlig in sich schliessen und ihre Bewegung nicht über sie hinausweist. Die Endlichkeit soll nur besagen, dass das Ding begrenzt sei, Form habe, nicht, dass es nur auf sich angewiesen sei, aus sich heraus und nur in Beziehung auf sich leben müsse. Die Endlichkeit der Form schliesst die Vielfältigkeit der Relationen nicht aus, aber diese ist nicht unendlich, sondern durch die Forderung des Seins bestimmt und damit berechenbar.

Diesen Prinzipien der Objektbildung überhaupt wohnt die Tendenz inne, sich im realen Objekt zu manifestieren, ebenso wie die Funktionen des Bewusstseins zum psychischen Subjekt strebten und damit gleichzeitig als notwendig dazugehörig das Objekt setzten. Ebenso wird von seiten der Gründe und Gesetze der Objektbildung mit der Setzung des Objektes das Subjekt mitgesetzt. „Unsere Wahrnehmung ist also in ihrem reinen Zustand wirklich ein Bestandteil der Dinge selbst.“ Und in weiterer Parallele ergibt sich die Forderung, dass es die Totalität der Objekte sein soll, in die sich die

Prinzipien der Objektbildung realisieren. Gerade an diesem Punkt hat man eine Differenz zwischen Kunst und Wissenschaft suchen wollen. „Das Besondere mit Rücksicht lediglich auf seine Besonderheit ist Kunst und immer nur Kunst . . . und das Besondere mit Rücksicht auf das Allgemeine ist Wissenschaft . . . Nur deshalb muss der Künstler in der subjektivierenden Kunst auch das Gegenwärtige in die Vergangenheit schieben, und in der objektivierenden Kunst den Raum des Kunstwerkes aus dem Raum der Wirklichkeit herausschneiden, so dass selbst der Plastiker nur einen idealen Raum und nicht den unserer Umgebung erfüllt; alles, damit die Akte und Objekte sich nicht den Zusammenhängen der Wirklichkeit einordnen, niemals als Ursache für räumlich-zeitliche, ausserhalb des Kunstwerkes liegende Wirkungen, niemals als Motive oder Ziele anzuregender Handlungen zu gelten haben. Losgelöst von allem Allgemeinen hat es künstlerische Wahrheit, und die Grundgesetze der Kunstlehre lassen sich aus dem angestrebten Aufheben der Zusammenhänge ebenso ableiten, wie die Grundgesetze der Wissenschaftslehre durch das Suchen nach Zusammenhängen zu verstehen sind." Hier liegt offenbar der Irrtum vor, dass man aus der Tendenz des schöpferischen Triebes, sein Werk aus dem realen Zusammenhang als ein individuelles und in sich existierendes Leben herauszulösen, den Schluss zog, dass der Kunst nur das Besondere, Individuelle, Einmalige, Fragmentarische, Zusammenhangslose als Stoff zugehöre. Aber das Buch ist ebensosehr (symbolisch durch seinen Einband) aus den realen Beziehungen gelöst, und die Zusammenhänge, die die Wissenschaft aufstellt, haben mit denen des realen Lebens nichts mehr und nichts weniger zu tun, als die der Kunst. Jene geht ebenso wie diese auf die Totalität und damit auf den Zusammenhang der Objekte.

Um die Bestimmung dieser Begriffe haben sich so viele Irrtümer gesammelt, dass die von uns aufgestellte deutlicher hervortreten wird, wenn wir den gegnerischen Ansichten einige Worte widmen. Einige glauben, dass die Totalität durch eine Addition möglichst vieler Variationen desselben Themas oder gar möglichst vieler Verschiedenheiten zu erreichen sei. Dabei handelt es sich um eine Veräusserlichung und Verendlichung des Schaffens. Einige vermeinen, die Totalität durch eine Kontraktion der Objekte auf einen einheitlichen Grund hin zu erhalten, der Stimmung oder Begriff ist und nun von sich aus die Fülle der Einzelheiten entlässt. Totalität bedeutet also formal-geistige oder psychische Sammlung. Und während es sich einerseits nur um eine Verendlichung des Gehaltes handelt, taucht andererseits die Gefahr des Formalismus auf. Andere glauben, sie durch

Steigerung ins Göttliche zu erreichen. Hier liegen alle falschen Probleme des Klassizismus. Verallgemeinerung ist nicht Erweiterung, Erdentrückung nicht Allgemeingültigkeit. Die Totalität ist nicht zu erlangen, wenn eine Erweiterung oder Verengerung nach einer Richtung hin vorliegt, sondern Totalität ist allein charakterisiert durch die Doppelseitigkeit des Empfindens und zwar nicht nur durch den Kontrast an sich, sondern durch die Aufhebung desselben. Sie ist nach dem Ausdruck Fichtes ein thetisches Urteil, eine wahre Unendlichkeit. Als solche entzieht sie sich jeder begrifflichen Bestimmtheit und Bestimmbarkeit, denn sie enthält unendliche Möglichkeiten.

Die Streitfrage der Erkenntnistheorie, ob nur das Allgemeine oder auch das Individuelle Gegenstand der Wissenschaft sei, hat sich uns dahin gelöst, dass weder das Nur-Allgemeine noch das Nur-Individuelle, sondern nur die Totalität ein vollgültiger Gegenstand des schöpferischen Triebes sei. Und sie bestimmte sich uns nicht als ein inhaltlicher noch formalistischer Begriff, sondern als ein formaler, das heisst als ein Zusammentreffen der Bewusstseinsfunktionen und des Objektes.

Nehmen wir nach der Bestimmung des Umfanges die Darstellung der Realisierungstendenz der Gesetze der Objektbildung wieder auf, so ergibt sich uns die Notwendigkeit, dieselbe hier auf diejenige Form zu beschränken, in der sich die Objektwerdung sammeln muss, um Gegenstand der spezifischen Äusserung der Malerei zu werden. Diese ist das Konkrete. Das Konkrete soll heissen: die Gestalt der Dinge in ihrer unumgänglichsten Bedingung, in ihrer Dreidimensionalität. Als eine aus den Prinzipien der Objektwerdung herkommende stellt sie sich als eine Konkretisierung dar, als ein Dreidimensionalwerden, als ein Gestalt-gewinnen. Die Realisierungstendenz des Objektes schreitet darüber hinaus, verliert sich völlig in die Fülle der qualitativen Eigenschaften der Farbe, des Stoffes usw. Damit bietet uns das Objekt eine Reihe von Erscheinungsformen dar, die die Gründe verhüllen, den Weg zu ihrem Ursprung zu versperren scheinen. Psychologisch gesehen, bilden sie den Ausgangspunkt der Wahrnehmung, und man stand vor dem grossen Problem, von hier zum Wesen vorzudringen. Unsere Bestimmung der Totalität zeigte uns, dass man sehr oft im Endlichen stecken blieb — im realen oder transzendenten Sein —, ohne bis auf jene Ursprünge vorzudringen, aus denen sich das künstlerische Objekt bilden konnte. Wir erkannten zwei solcher Wurzeln — von der dritten werden wir noch später sprechen —: die Funktionen des Bewusstseins, die sich in bestimmten Formen zu einem spezifischen Organ hin realisierten, und die Formen der Objektswerdung, die sich in analoger

Weise konkretisierten, materialisierten, um dann, mit den Inhalten ihrer letzten Ausläufer beladen, den Weg der Entmaterialisierung ins Bewusstsein und auf die Gründe hin zurückzugehen. Es ergab sich im Verfolg der beiden Tendenzen ihr enges Verknüpftsein, so dass Objekt und Subjekt sich gegenseitig setzten und mit und durcheinander existierten. Diese Einheit durch gegenseitiges Bedingen ist wohl zu unterscheiden von jedem psycho-physischen Parallelismus, von jeder Einheit zwischen Seele und Leib, von jeder metaphysischen Identität, die entweder im psychischen Subjekt oder im konkreten Objekt stecken bleiben, oder vor ihnen da sind. Diese sind Voraussetzung oder Folge davon, dass jene überhaupt stattfindet. Es handelt sich in ihr nicht um eine seinshafte Beziehung, sondern um gegenseitiges Erzeugen, so dass die Totalität der psychischen Kräfte sich in der Totalität der Objekte entfaltet. Wenn wir diesen Gedanken konsequent verfolgen, können wir ein Bedenken gegen die Lehre Kants von der Apriorität des Bewusstseins nicht unterdrücken.

Durch dieses gegenseitige Erzeugen offenbart sich uns die ganze Pikanterie einer speziellen Aufgabe der bildenden Künste wie der Musik: ein Ornament, eine fixe und unveränderliche Form mit in diese gegenseitige Erzeugung aufzunehmen. Dieses interessante Problem ist bisher völlig zu kurz gekommen und darum soll nachdrücklichst darauf hingewiesen sein.

Das Erzeugnis der gegenseitigen Bewegung von Subjekt zu Objekt und umgekehrt ist die schöpferische Stimmung. Aus beiden — nicht als Inhalten und Stoffen, sondern als Kräften — entstanden, ist sie weder eine einheitliche Stimmung noch ein synthetischer Begriff, sondern eine wenn auch nicht verworrene Mannigfaltigkeit; sie enthält — im Bergsonschen Sinne — „qualitative Mannigfaltigkeiten“, d. h. eine Einheit von Kräften, die zu einer Äusserung drängen. Ihre Bildung hat gewöhnlich ein Äquivalent ins Bewusstsein abgesondert, das die materiale Grundlage des künstlerischen Schaffens wird. Auf diese Äquivalente muss hier mit einem Wort eingegangen werden, nicht soweit sie reiner Inhalt, sondern soweit sie Gefühlsrichtung sind und man sie als Einteilungen des Ästhetischen oder der einzelnen Künste aufzählt. Hier sind sie an ihrem Platze mit der Ergänzung, dass ein Gefühl wie das Tragische nicht nur auf das Drama und das Literarische beschränkt ist, sondern auch in der bildenden Kunst seinen Platz hat. Sobald man aber diese regulative Einteilung für das konstituierende Prinzip (und zugleich für den Wertungsmassstab) des künstlerischen Schaffens ausgibt, muss man dagegen Verwahrung einlegen. Weder das Schöne noch das Erhabene, weder das Tragische noch das Epische schaffen Kunst, sondern

sie sind allein Gefühlsrichtungen, die zur Kunst hindrängen, und als solche charakterisiert durch die jeweilige Ponderierung der im schöpferischen Triebe tätigen Grundkräfte. Nach der Ausscheidung dieses Äquivalentes (das mit dem Gegenstand des Erlebnisses natürlich nichts mehr gemeinsam zu haben braucht) bleibt noch die reine Intensität, das Intensität- und Kraftmass des Erlebnisses übrig, das als reiner unerkennbarer Zustand im Erlebenden sich aufhebt und mit den anderen verbindet. Hier durchdringen sich die einzelnen Erlebnisse vor allem in ihren Gegensätzen, schaffen neue Werte und sind in der Summe aller Vergangenheiten im gegenwärtigen Moment vorhanden, so dass das resultierende Werk nicht mehr eine einzige Stimmung in stofflicher Spiegelung des Erlebnisses ist, nicht mehr ein Akt intellektueller Abstraktion, sondern eine Totalität infolge einer Konzentrierung des gesamten Lebens in eine von aller Materialität befreite Erregung. Diese stellt gleichsam ein (freilich konstruiertes) Sammelbecken dar, einen Ersatz für das psychologische Moment der Phantasie. Was beide unterscheidet, ist vor allem der Umstand, dass in der Phantasie der Inhalt immer schon gegeben ist, und es sich nur um „seine Wiederholung, um eine Herbeischaffung seiner Wiederkehr handelt. Das Gegebene bleibt immer gegeben, wenngleich es verändert werden soll"; die schöpferische Stimmung aber ist immer nur ein Moment in der Erzeugung der Inhalte. Die Phantasie war daher Willkür schlechthin in ihren Grundlagen, in ihren Verknüpfungen, in ihren Resultaten, während die schöpferische Stimmung, entstanden aus Gesetzmässigkeit, nur solche zeugen kann.

Wir sahen, dass die Kunst Gehalt ist, und müssen jetzt hinzufügen: sobald dieser in den spezifischen Ausdrucksformen erscheint. Diese aber sind bedingt durch die Materialien. Gründe der Darstellung zwangen uns, sie aus dem bisherigen Kreis unserer Betrachtungen auszuschliessen. Darum soll ausdrücklich betont sein, dass sie nichts Äusserliches, Adhärentes bedeuten, sondern etwas Notwendiges und Weiterführendes. Das Mittel fordert am nachdrücklichsten den Beschauer.

Psychologische Kunstanschauung, die wegen der Verschiedenheit der Mittel die ars una in artes auflöste, nur von den Künsten sprach, formulierte auch den Satz, dass die Anwendung des Lichtes auf Kosten der Farbe, die der Farbe auf Kosten der Linie ginge etc. Wir, die wir einen einheitlichen und unendlichen schöpferischen Trieb unter allen Künsten und einen ihm vor aller Individuation typischen Weg der Funktion nachgewiesen haben,

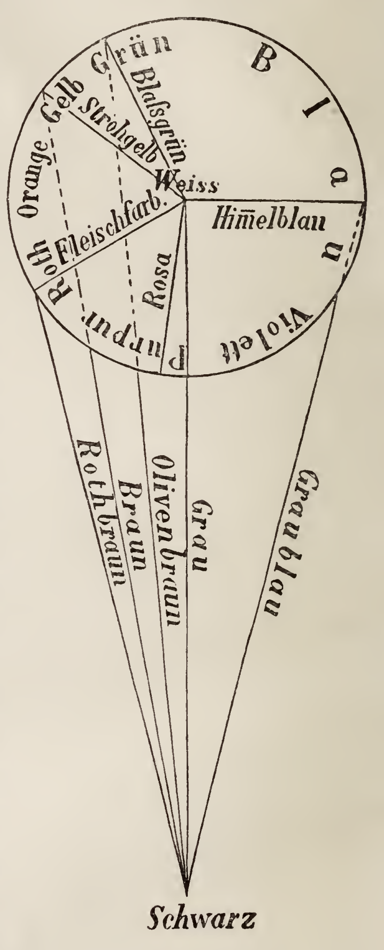
betonen wieder die ars una und glauben ferner, dass die Mittel, die sicher eine den ursprünglichen Trieb zerteilende und trennende Bedeutung haben, doch alle einer (uns noch nicht ganz bekannten) Logik unterworfen sind.

Den isolierten Mitteln der Linie, der Farbe und des Lichtes sprach eine abstrahierende Anschauung verschiedene Ausdrucksgebiete und verschiedene Wertbedeutung als konstituierende Prinzipien zu. Bekannt ist die Überschätzung der Linie: „Dans l'art tout ce qui appartient aux premières (aux lois de l'ordre morale) s'exprime par la forme; la couleur, à mon avis, représente un côté plus matériel." Die Künstler haben je nach den Bedürfnissen ihrer einseitigen Begabung das gleiche von der Farbe und vom Licht gesagt, und so alle jene falschen Dogmen der reinen Linie, der reinen Farbe als Verdeckung ihrer Impotenz der Öffentlichkeit hingeworfen. Die Ästhetiker, die am hartnäckigsten das Dogma der reinen Linie geglaubt haben, haben nun allmählich sogar allen drei Mitteln konstitutive Bedeutung zugesprochen.

Wir müssen hier die Tatsache festhalten, dass es Mittel a priori nicht gibt. Weder ein Blau noch eine Symmetrie hat für die schöpferische Tätigkeit Bedeutung vor und ausserhalb der Schöpfung, des Geschaffenseins. Der Künstler muss seine Mittel und ihre Wirkung (sowohl die Beziehung auf das Gefühl, der Lust und Unlust wie die moralische) kennen — all das gehört zum Handwerk; aber ihre Verwendung ist weder naturalistisch beschreibend noch formalistisch, sondern Gestaltungsfaktor oder besser Gestaltungsergebnis. Vor der Gestaltung ist jedes Mittel nur Material, tot, Hindernis des Geistes. Erst in der Gestaltung wird es Mittel, lebendig, Handwerk. Daher kann es weder um seiner selbst willen da sein noch zur Erreichung von Effekten, sondern einzig und allein zum Ausdruck der Gestaltung. So bestimmt sich die Frage der Wirkung, die den Materialien und Mitteln anhaftet. Legitim ist nur die Wirkung, die sich aus der Gestaltung ergibt, alles andere ist Prostitution. Aber es gibt auch keine Gestaltung ohne diesen Ausdruck im Material: „Es wird derjenige Künstler in seiner Art der trefflichste sein, dessen Erfindungs- und Einbildungskraft sich gleichsam unmittelbar mit der Materie verbindet, in welcher er zu arbeiten hat." Und nach dem Worte Flauberts: „La précision de la pensée fait — et est même celle du mot" wird die Schönheit des Materials zum vollkommensten Ausdruck der Gestaltung. Es fragt sich, welches der Weg ist, den es machen muss.

Noch in seiner Isolierung hat jedes Mittel die Tendenz, über sich hinauszuweisen. Die Linie als künstlerisches Ausdrucksmittel weicht von der ma-

thematisch Geraden ab. Sie stellt an jedem Punkte eine Durchdringung der Geraden und der Kurve dar, also eine Spannung der Dimensionen. Entsprechendes gilt von der Farbe. Wo sie als künstlerisches Mittel auftritt, birgt sie eine Tendenz nach Weiss und Schwarz in sich, so dass — wie nebenstehende Figur (die dreidimensional zu lesen ist) verdeutlicht — das Farbensystem ein „dreidimensionales Kontinuum" bildet. Wenn wir also die Verbindungsmöglichkeiten zwischen zwei Farben, etwa Blau und Rot erschöpfend darstellen wollen, so haben wir einmal den gleichsam ebenen Weg über Violett und Purpur, den mit der Dominante Schwarz über Rotbraun und Graublau oder den mit dem Unterton Weiss über Fleischfarbe und Himmelblau. — Ferner aber enthält jede Linie zugleich mit dem rein linearen Zug einen Lichtwert wie die Farbe einen Fleck- d. h. einen Grössenwert. Die Aufgabe des Künstlers besteht nun darin, die verschiedenen Momente seiner Materialien auf ein einheitliches Mittel zu bringen. Das will nicht nur heissen, dass man in jedem einzelnen Material den gleichen Ausdruck setzen und die drei dann als parallele Posten zusammenaddieren solle, sondern dass aus einer inneren Vereinheitlichung ein neues und einheitliches Mittel zustande komme. Darum kann man nur unter Vorbehalt von einem linearen oder malerischen Stil sprechen, da reine Linie und Farbe Extreme und als solche Armut sind. Gerade die Vereinheitlichung der Divergenzen im Schöpfungsakt machte die Bedeutung und die Grösse des Künstlers aus. Dabei ist es nicht nötig, dass die Einheit eine Harmonie gleichwertiger Teile bilde; diese können verschieden nachdrücklich und schwer ponderiert, vielleicht auch konträr betont sein. In dieser Einheit müssen aber die Divergenz der Teile und die Stofflichkeit der Elemente verschwunden sein. In ihrer Labilität



stellt sie einen vielfachen Funktionswert für die verschiedenen Organe dar und enthält in ihrer Bestimmtheit eine innere Unendlichkeit an Möglichkeiten.

Dass dieses einheitliche Mittel bis in die Forderungen der Technik hinein spezifisch sei, ergibt sich systematisch, weil jede Kunst ihre höchste Vollendung nur dadurch erreichen kann, dass sie die ihr immanenten Möglichkeiten zu reiner Geltung bringt.

Jedes Material ist in Kombination mit einem ihm gleichartigen Element Raumträger: Farben treten vor oder ziehen sich zurück, Lichtwerte geben Raumgefälle, Linien verkürzen sich durch ihre Lage. Aber nicht Raumwerten an sich haben sie zu dienen, sondern der Modellierung und den Raumwerten, die in die Formbildung eingegangen sind, wie wir es später sehen werden. Damit werden sie formdienend und folgen dem Grundgesetz der Gestaltung d. h. weder der Stoffbezeichnung der Natur noch irgendeinem wissenschaftlichen Gesetz, wie dem der Komplementärfarbe. Darum stellen sie in ihrer Gesamtheit eine von der materialistischen völlig verschiedene Welt dar. Kein noch so konsequenter Sensualismus kann die Welt der Farben und der Töne in Malerei und Musik erklären, weil sie auf einer ganz anderen Ebene liegt. Kein noch so scharfes und objektives Auge wird die Farben von Claude Lorrain, van Goyen oder Monet in der Natur sehen. Weil Sehen ebensowenig ein abstrakter Prozess ist als Denken, sondern eine Funktion, an der der ganze Mensch und — so sollte man meinen — seine ganze Menschlichkeit Teil hat.

Mit Subjekt, Objekt und Mittel ist der Inhalt des schöpferischen Triebes dargestellt. Wir müssen jetzt noch erklären, in welcher Art sich unter dem Zusammentreffen derselben die Weltenkugel der Kunst bildet, und welche Gesetze sie zusammenhalten. Wir werden die Momente darzustellen haben, unter denen sich die schöpferische Stimmung entlädt und jene anderen, nach denen die neue Welt sich vollendet.

Wir sahen, dass sich die Bewegungen der Inhalte in ihrer entmaterialisierten Form im schöpferischen Trieb sammeln. Es bedeutete wiederum nur eine Vereinfachung aus Darstellungsgründen, wenn wir fingierten, dass jene ganze Bewegung von Objekt und Subjekt vor sich ginge, ohne ein Tun, ohne die Handlung, ohne den Pinsel. Psychologisch-tatsächlich ist dies wohl nur ein ganz extremer, ja erkenntniskritisch ein unmöglicher Fall. Denn diese Welt kann nicht existieren ohne ihre Versinnbildlichung. Diese aber ist nicht eine Kopie eines innerlich Fertigen, sondern die Evolution

des Werdenden und daher in ihrem Verlauf der Inhaltsbildung durchaus parallel. Auf welcher Stufe das Tun einsetzt, kann uns hier gleichgültig sein. Für uns wird es von dem Augenblick an bedeutsam, wo die Ganzheit des Gehaltes sich gebiert, d. h. sich in die Seinsbedingungen des schöpferischen Triebes überhaupt und des bildkünstlerischen im besonderen umsetzt. Die unumgänglichste Gebärungsform ist der sich selbst setzende Konflikt. Er kann nur aus den Momenten bestehen, die wir im Spiel sahen, und in der Tat scheint er das Ergebnis des antithetischen Willens des Bewusstseins und des Seins der Gegenstandswerdung zu sein. Als Tat des Bewusstseins aber hat er die Tendenz zur Unendlichkeit in einer bestimmten Form geerbt. Die Definierung des sich selbst setzenden Konfliktes gebührt W. v. Scholz. „Der Konflikt muss sich selbst setzen, sobald das noch konfliktlose Thema berührt wird und zwar in der Vorstellung gemäss deren Gesetzen, die erlebt werden und nicht weiter zurückführbar sind . . . Zwei Momente kennzeichnen die Antithesen des sich selbst setzenden Konfliktes, die innere Wesensnähe zu einander und ihre Unvereinbarkeit, ihr unlöslicher Zusammenhang in der Vorstellung, in der sie einander erzeugen, und das Beruhen ihrer Verwandtschaft in ihrer ewigen Urfeindschaft. Dadurch sind die Antithesen miteinander verklammert, kein Zufall führt sie zum Kampf, sondern ihre Wesensnähe. Darum ist der sich selbst setzende Konflikt unlösbar, unerschöpflich und ewig furchtbar.“ Für die bildende Kunst nun steht dieser Konflikt unter der Bedingung, dass er niemals ein nur linearer, flächenhafter Kontrast sein kann, sondern nur ein räumlicher (dreidimensionaler), weil erst dann der letzte, nicht mehr reduzierbare Konflikt der bildenden Kunst entsteht: der Ausgleich der dritten Dimension mit der Fläche. Erst dann ist es nicht mehr ein konstruierbares Auseinander von gegensätzlichen Motiven, sondern ein Durchdringen untrennbarer Kontraste zu einer Einheit.

„Aus dem sich selbst setzenden Konflikt gewinnen wir noch eine neue Bestimmung für die Notwendigkeit des Ablaufes, nämlich die, dass alle wichtigen Momente, die den Ablauf bedingen, aus den beiden Grundgegensätzen des sich selbst setzenden Konfliktes hervorgehen, dass sie diese Antithese widerspiegeln müssen. Hier handelt es sich nicht mehr um die aus dem Leben ins Kunstwerk übertragene reale Kausalität, sondern um eine lediglich dem Kunstwerk angehörende ästhetische Ursächlichkeit, die die allerstärksten Notwendigkeitswirkungen auf den Beschauer ausübt, die ganz allein den — in der realen Kausalität nicht durchführbaren — Eindruck er-

weckt, dass ohne alle spätere Hinzufügung neuer Momente aus dem Grundkonflikt allein und folgerichtig das Drama entwickelt sei.“ Die zeugende Kraft des Konfliktes vollendet also das Ganze und dieses Ganze muss aus seinem Ursprung die Form eines Organismus annehmen, in dem sich das Ganze und die Teile gegenseitig so bedingen, als ob das Ganze das Ergebnis aller Teile und zugleich die Bedingung eines jeden Teiles ist. Das Ganze ist also nicht die Addition seiner Teile, sondern das Produkt derselben, aber doch so, dass auch jeder Teil nur durch das Ganze existiert. Damit ist eine neue Welt, die ihre Lebensbedingungen in sich selbst trägt, von der Realität als solcher abgelöst. Sie hat sich von allem Materialen derselben befreit, sie ruht in sich selbst, hat in sich Anfang und Ende. Der erste Gegenstand am Rand darf nicht mehr mit der anderen Welt zusammenhängen und ihr Horizont nicht mehr mit der perspektivisch undeutlich werdenden Ferne der Realität.

Die Realität als Realität ist überwunden. Das Zurückgehen auf die Funktionen des Bewusstseins und die Gründe der Objektwerdung, die Forderung der Totalität haben sie entmaterialisiert und ihr anschauliche, sinnliche Äquivalente geboren. Die Realität wird mathematisiert, und zwar arithmetischrhythmisch und geometrisch-figürlich.

Die Rhythmisierung geht direkt auf die Bewegung des Bewusstseins zurück und hat mit den Normen, die man für den Aufbau eines schönen Körpers hat geben wollen, nichts gemeinsam. Diese stellten in jeder Hinsicht ein endliches Verhältnis dar, während die rhythmische Beziehung eine unendliche Relation ist. Sie äussert sich daher nicht so sehr an den Massen des Körpers als an denen der gesamten Fläche. Ein besonders schönes Beispiel ist das Chormittelfenster in Chartres, das von unten nach oben darstellt: 1) Bäcker, die Brot tragen, 2) die Verkündigung, 3) die Heimsuchung, 4) die Madonna mit dem Kind. Die Rhythmik dieser Vierteilung lässt sich näher nachprüfen, wenn man annimmt, dass die Windeisen, die das ganze Fenster in wagrechten Streifen durchziehen, gleiche Abstände voneinander haben. Das ganze Fenster besteht — von einem schmalen Streifen unten und der Spitze oben abgesehen (die ihrerseits einen interessanten Beitrag liefern zur Technik des Anfanges und des Endes im Kunstwerk) — aus 17 übereinanderliegenden Teilen zu ca. 3 in der Breite: je $^1/_2$ an den Rän-

Madonna mit dem Kind.
Heimsuchung
Verkündigung
Bäcker, die Brot tragen.

dern und 2 in der Mitte. Von diesen 17 Teilen fallen (von unten nach oben gezählt) auf die 4 Teile der inhaltlichen Disposition: 2 Teile, 4 Teile, 5 Teile, 6 Teile, also ein ganz klares Verhältnis $1 : 2 : 2^1/_2 : 3$. Bedenkt man, dass das Verhältnis von Höhe und Breite etwa $1 : 6$ ist, so sieht man sofort, welche einfachen Relationen sich im Verhältnis von Höhe und Breite in den einzelnen Teilen herstellen. Nicht nur, dass das Mittelstück des untersten Teiles soviele Teile in der Höhe wie in der Breite hat, also als 2×2 ein Quadrat ist, sondern die gesamte Breite des Fensters beträgt ungefähr die Hälfte des obersten Teiles. Bei dieser Bedeutung der Verhältniszahl 2 wird man begreifen, warum der zweite Teil das doppelte des ersten beträgt, warum 4 Teile das Fenster aufteilen, und warum der dritte $2 + ^1/_2$ mal so gross ist als der erste. Hier kommt nun die 3 mit hinein. Das $^1/_2$ ist nicht nur die Hälfte der Höhe des Ausgangsteiles, sondern zugleich die Hälfte der Differenz zwischen 2 und 3. 3 aber — als $2 + 2 \times ^1/_2$ — ist nicht nur die gesamte Breite des Fensters, sondern zugleich auch das Verhältnis des Anwachsens vom untersten tragenden (Bäcker) zum obersten getragenen Teil (Madonna) des Fensters. 2×3 aber ergibt 6 und damit eine Beziehung zum Höhe-Breite-Verhältnis $1 : 6$; 6×3 aber als 18 ergibt die gesamte Fensterhöhe. Diese scheinbar unendliche arithmetische Beziehung ist keine geheimnisvolle Zahlenmystik, keine zufällige Spielerei, kein a priorischer Formalismus, sondern das notwendige Ergebnis der Entmaterialisierung des Stofflichen auf dem Wege zur Formbildung und zur notwendigen Gestaltung. Sie ist ein konstituierendes Prinzip, das ein unendliches und organisches Verhältnis der Teile zum Ganzen schafft. Wir können von einer arithmetischen Notwendigkeit der Flächenbesetzung sprechen.

Dass wir es hier mit einem die Kunst überhaupt konstituierenden Prinzip zu tun haben, zeigt ein Blick auf die Musik und die Poesie. Dieses vorwiegend zeitliche Moment der notwendigen rhythmischen Beziehung hat man in der bildenden Kunst nicht suchen wollen, weil man an dem Vorurteil festhielt, sie sei ausschliesslich eine Kunst des Raumes. Aber wir werden immer deutlicher sehen, dass beides — Zeit und Raum — unmöglich getrennt werden kann, soll überhaupt von einer Gestaltung die Rede sein. Freilich bleibt uns die hauptsächlichste Seite dieses Problems in der bildenden Kunst noch ungelöst, solange es uns nicht zu zeigen gelingt, aus welchen Elementen die Grundquantitäten dieses rhythmischen Ablaufes gebildet werden.

Um hier einen Schritt weiter zu kommen, müssen wir uns an die Fläche halten, d. h. an die Grössenbeziehungen ihrer Höhe und Breite und an die

ihr immanenten Punkte: die Mitte und den goldenen Schnitt, die ja schon seit langem eine grosse Rolle in der Ästhetik spielen. Leider haben mich meine Berechnungen noch zu keinem befriedigenden Resultat geführt. Doch glaube ich, dass ein eingehendes Studium des Netzwerkes auf den Handzeichnungen der grossen Meister die interessantesten Resultate liefern würde.

Was den rhythmischen Ablauf betrifft, so kann ich hier nur kurz auf das verweisen, was jede Poetik lehrt: die verschiedenen Versmasse, den offenen und geschlossenen Rhythmus usw. Die Frage nach Hebung und Senkung fällt für den Maler mit der der Massenverteilung zusammen und bedeutet zugleich eine Folge von besetzten und unbesetzten Flächenteilen.

Von der arithmetisch-rhythmischen zur geometrisch-figürlichen Entmaterialisierung dürfte sich durch bestimmte Formen der ersteren, etwa die Symmetrie, ein Übergang finden. Ich meine damit nicht das, was man bisher unter einer zum Beispiel dreieckigen Komposition verstanden hat, das heisst die Arrangierung und Einzwängung einer Gegebenheit in eine mathematische Figur. Dieser Formalismus ist seinem Wesen nach Naturalismus. Ich meine überhaupt nicht ein willkürliches Zusammensetzen im Sinne einer Komposition, sondern vielmehr, dass der Stoff in dem Masse, als er sich entmaterialisiert, auch geometrisiert und zwar zu einer unendlichen Beziehung. Zunächst ist jede Figur in sich variabel, das heisst die verschiedenen Formen eines Dreiecks bedeuten nicht dasselbe. Aber schon die einzelne Figur hat eine Tendenz, über ihr Einzelsein hinauszugehen. Zu einem aufgerichteten Dreieck gehört das mit der Spitze nach unten gerichtete, das heisst die zentrisch-symmetrische Figur, und beider Durchdringung ergibt eine neue. Jede dieser mathematischen Figuren steht in einem von ihr differenten Format, so dass ein Ausgleich geschaffen werden muss, der die innere Beweglichkeit der Figur um so mehr steigert, als es sich nicht nur um eine Angleichung und Überleitung, sondern um eine Durchdringung der sich bildenden Grundrichtungen handelt. Denn auch das Format ist ja nicht gegeben, sondern aus den Grundfundamenten der Konzeption bedingt. Damit ist eigentlich jede Stabilität in Funktion verwandelt, und deren Unendlichkeit wird noch reicher und voller, sobald wir aus den Werken der grossen Künstler erkennen, dass sie sich nie mit einer Figur begnügten, sondern die entgegengesetztesten sich einander durchdringen liessen.

Und wie sich das zeitliche Moment des Rhythmus in der bildenden Kunst notwendig mit den beiden Grundrichtungen der Fläche: Höhe und Breite, als räumlichen Werten verbinden musste, so sind die Momente geometri-

scher Ordnung unzertrennlich mit solchen der Intensität, das heisst also der Zeit verknüpft. Die grösste Rolle spielt hier in der Verbindung der Figuren und räumlichen Richtungen die Intensität ihrer Betonung, so dass die einen die Hauptstimmen, die anderen die Nebenstimmen bilden. Alle orchestralen Momente der Musik ebenso wie die der einzelnen Stimmführung vom fortissimo zum piano, das Neben- und Ineinander der Stimmen stehen der bildenden Kunst in gleicher Weise zur Verfügung. Zu diesem Moment der Intensität gehört die grosse Fülle der Möglichkeiten in der Dichtigkeit der Flächenbesetzung, der Rhythmus von gefüllter und leerer Fläche, von offener und geschlossener Füllung. Vor allem aber die Momente der Steigerung im Aufbau, die in der bildenden Kunst nicht hinter denen des Dramas zurückbleiben. So multiplizieren diese Zeitmomente die Kombinationsmöglichkeiten und schaffen eine völlige Unendlichkeit der Beziehungen.

Dieses Ineinander der räumlichen und zeitlichen Gestaltungsmomente geht so weit, dass die einen die anderen völlig auflösen. Und sobald die beiden Momente zu vollständiger Deckung gekommen sind, sind sie so sehr von aller Starrheit mathematischer Figur und rhythmischer Gebundenheit erlöst, so sehr in sich lebendige, ja sich selbst zeugende Funktion geworden, dass wir eine neue Natur vor uns haben, die den Schein der alten, zufälligen, ungestalteten hat. Wie sollte es anders sein, da ja ein Stoff der Ausgangspunkt der Gestaltung war?

Mit den mathematischen Formen der Entmaterialisierung bleiben wir noch auf der Fläche. Erst wenn der Körper und der Raum, d. h. wenn die dritte Dimension in den Zwang der Gestaltung einbezogen wird, kommen wir an den letzten und eigentlichsten Faktor der Formbildung der bildenden Kunst.

Es kann hier nicht die Rede davon sein, sich in physiologische und metaphysische Theorien darüber zu verlieren, wie und wo wir den Raum wahrnehmen. Welches auch die Hypothesen sein mögen, der Prozess der Verräumlichung hat weder mit der funktionellen noch mit der qualitativen Seite irgendeinen Zusammenhang, da die Grundlage derselben allein in der These besteht, dass der Raum die drei Dimensionen der Höhe, Breite und Tiefe hat, und zwar eine jede in unendlicher Ausdehnung für unsere Organe. Die Aufgabe bestimmt sich allein aus dem Wesen der absoluten Gestaltung: dass sie ein von aller Realität unabhängiges, in sich gegründetes Wesen schaffe. Da wir nun die Konkretisierung, d. h. die Festhaltung der Dreidimensionalität als das unumgänglichste Ausdruckgebiet der Malerei erkannt haben, so folgt daraus, dass die Körper- und Raumbildung der Malerei durch-

aus verschieden sein müsse von der der Natur. Diese Differenz wird näher bestimmt durch die Tatsache, dass wir in der Natur die drei Dimensionen direkt verwirklicht sehen, dass Höhe, Breite und Tiefe unmittelbar vorhanden sind, während die Malerei, an die Zweidimensionalität der Fläche gebunden, die dritte Dimension indirekt hervorrufen muss. Die Fläche ist also schlechthin Hindernis, gleichsam das Ewige, an dem sich der Gestaltungswille des Endlichen bricht und das er in sich aufnehmen, mit sich versöhnen muss, um überhaupt erst Gestaltung zu werden. Hier sehen wir den tiefsten Grund, weshalb wir die reine Fläche ablehnen müssen. Sie lässt uns völlig im Nichts, in der Anarchie, im Nihilismus, aus dem uns ja gerade der Künstler herausführen soll. Dasselbe gilt in Anbetracht des Körpers vom Schein.

Die Raumbildung der Malerei kann also nur durch einen Ausgleich der Zweidimensionalität der Fläche und der Dreidimensionalität des Naturraumes erreicht werden. Man fasste das so auf, als ob die naturhafte Räumlichkeit, auf der Fläche vorgetäuscht, die Lösung des Problemes wäre. Man glaubte das um so lieber, als die Perspektive genau formulierbaren Gesetzen und damit einer völligen Konstruierbarkeit unterworfen war. Man verwechselte da — wie es so oft in der Geschichte der Kunst geschieht — die wissenschaftliche Gesetzmässigkeit mit der künstlerischen, in diesem Fall die geometrische Gesetzmässigkeit des physiologischen Raumes mit der malerischen desselben. Aber „es ist wiederholt darauf hingewiesen worden, wie sehr sich das System unserer Raumempfindungen, der physiologische Raum, von dem geometrischen (euklidischen) unterscheidet. — Um Physiologisches und Geometrisches reinlich zu sondern, haben wir zu bedenken, dass unsere Raumempfindungen bestimmt sind durch die Abhängigkeit der Elemente, die wir ABC . . . (Körper) genannt haben, von Elementen unseres Leibes KLM . . ., dass aber die geometrischen Begriffe sich ergeben durch räumliche Vergleichung der Körper, durch die Beziehungen der ABC . . . untereinander.“ Neuerdings haben denn auch Physiologen darauf hingewiesen, dass zwischen den Forderungen der perspektivischen Gesetzmässigkeit der Geometrie und der perspektivischen Wahrnehmung des Auges erhebliche Differenzen bestehen. Aber nicht dieser Umstand, sondern vielmehr, dass durch die Perspektive die Fläche nicht in die Gestaltung mit einbezogen, sondern durch Illusion aufgehoben wird, und dass die Perspektive nur mit dem Verhältnis der Dinge unter sich und nicht zum Subjekt rechnet, das scheidet die naturillusionierende Raumkonstruktion aus der Gestaltung aus. Entsprechendes gilt von der Anatomie des Körpers.

Diese Ablehnung der Wissenschaftsresultate bedeutet nicht die Ablehnung des Wissens, sondern gerade den Intellekt als Funktion. Das Wissen richtet sich auf die Gründe. Und diese werden von der Wissenschaft nicht weniger gesucht als von der Malerei; ihre Resultate sind gleich mannigfaltig, aber die Lösung auf dem einen Gebiete hat keinerlei Bedeutung für das andere, weil jedes Ergebnis von den spezifischen Mitteln so bedingt ist, dass es nur für sich gilt. Doch haben scheinbar beide Gebiete drei Arten, den Raum aufzufassen: als Empfindung wie Farbe, Ton, Duft; als a priorische Form des Bewusstseins, als synthetische Auffassungskategorie; und drittens überhaupt nicht als etwas Seiendes, sondern als eine Aufgabe, ihn zu schaffen. Für uns ist allein die Frage, wie diese sich vollendet.

Sie besteht in einer Verendlichung und Zusammenfassung in Höhe und Breite. Hierdurch bestimmt sich der Massstab und damit die Wirkungsform des Einzelnen. Vor allem aber in der Umsetzung der Tiefendimension auf die Fläche. Sie wird erreicht durch einen empfundenen und mit einheitlichem und spezifischem Mittel gewonnenen Ausgleich zwischen Raum und Ebene. Das will besagen, dass der Künstler aus der Fläche organisch eine dritte Dimension herausarbeitet und so die Dreidimensionalität des Gegenstandes — Kubus oder Raum — auf der Fläche hält. Diese Spannung zwischen den Dimensionen ist durchaus nichts Technisches, sondern es handelt sich in ihrem Ausgleich um den hauptsächlichsten, aus der Intensität der schöpferischen Stimmung stammenden Schritt der schöpferischen Tat. Indem ich den Ursprung aus der Intensität nachdrücklichst betone, trete ich wohl in Gegensatz zu Hildebrand, dem das grosse Verdienst gebührt, dieses Wesentliche in der Formbildung zuerst herausgearbeitet zu haben. Während Hildebrand scheinbar nur einen Ausgleich zwischen Raum und Fläche anerkennt, den der klassischen griechischen Plastik und der Renaissance, also gleichsam eine Form a priori als Ideal aufstellt, hat für mich die Form eine a posteriorische Stellung und es gibt eine Mannigfaltigkeit von Formen. Das Gleiche wie vom Kubus gilt vom Raum. Durch diesen Ausgleich mit der Fläche wird der Raum Funktion, und zwar in sich lebendige, sich selbst bildende Funktion. Diese lässt sich nicht anders beschreiben als durch den Wechsel des Hervor und Zurück, Hinein und Heraus, Hinauf und Hinunter und durch die Kontinuität dieser räumlichen Relationen. Subjektiv übermittelt sie das Gefühl der Eigenerzeugung, als sei der Stoss der bisherigen Teile, das heisst deren innerer Elan und Beziehung zum Ganzen, der Urgrund ihres Seins. Der Grund hierfür liegt im sich

selbst setzenden Konflikt und der Forderung, dass der gesamte Ablauf aus ihm resultiere.

Mit dieser Art der Raumbildung scheint mir aber jenes andere Problem nicht erledigt zu sein, das die mathematische Perspektivkonstruktion vergeblich zu lösen sich bemüht hat: nach welchen Gesetzen verkleinern sich die Gegenstände im so geschaffenen Kunstraum? Die Grössenabnahme der Gegenstände in der Entfernung ist offenbar ein Grundprinzip der Raumbildung überhaupt und der Maler, der auf die Gründe der Objektwerdung zurückgeht, wird es berücksichtigen müssen. Seine Lösung wird zwar immer aus der Intensität der schöpferischen Stimmung fliessen, aber es ist ja gerade Sinn und Aufgabe der Wissenschaft, hier Gesetzmässigkeiten zu bilden. Wir müssen auf den grandiosen Versuch Leonardos zurückgreifen, um hier eine Lösung anzubieten. Er fand, „indem er den Raum der Bildfläche zwischen der Grundlinie und dem Horizont in fünf gleiche Distanzen perspektivisch einteilt und als Einheitsmass jeder Distanz die Entfernung des Auges von der Bildfläche annimmt, dass die Verhältniszahlen in den fünf Abständen genau mit den Zahlenverhältnissen stimmen, die die Hauptintervalle der Musik beherrschen . . . Es ist vorausgesetzt, dass der Augenabstand von der Pariete, der Bildwand, vier Ellen beträgt. Die erste Figur im Bilde ist zwanzig Ellen weit vom Auge entfernt, also in der Distanz von $20:4=5$, sprich fünf Masseinheiten von Graden; sie verliert daher $^4/_5$ ihrer natürlichen Grösse. Die zweite Figur, von gleicher Grösse wie die erste, ist 40 Ellen, also 10 Grade vom Auge entfernt: sie verliert die Hälfte von der Grösse der ersten Figur, die nur mehr $^1/_5$ von Manneshöhe besass, d. h. sie verliert $^9/_{10}$ und behält $^1/_{10}$ ihrer wahren Grösse. Die dritte Figur verliert $^{19}/_{20}$ ihrer Grösse; sie hat nur mehr $^1/_{20}$ ihrer wahren Höhe; denn sie befindet sich in einer Distanz von 8 Ellen = 20 Mannеslängen, befindet sich im 20. Entfernungsgrad vom Auge . . . Hier ist das Verhältnis der Distanzen 20—40—80 bei 4 Ellen langem Abstand, und die Proportion der Grössenbilder ist $^1/_5$—$^1/_{10}$—$^1/_{20}$ . . . sie beruht auf dem Prinzip, das Leonardo die doppelte Proportionalität nennt. Diese Proportion lässt, wie Ludwig sagt, den für die Malerei so wirkungsvollen, weil in den Verhältnissen überaus leicht und deutlich erkennbaren Akkord von Oktave zu Oktave erklingen."

Der Raum in seiner völligen Gestaltung kann nur eine kontinuierliche Einheit sein. Die Frage nach der Möglichkeit mehrerer Zentren wird ihr untergeordnet. Die Diskontinuität zerlegt den Raum in Vorder-, Mittel- und Hintergrund und macht ihn zu einem zusammengesetzten. Dieser kompo-

sitäre Raum bezeugt eine mangelhafte Gestaltung. Ein anderer Unterschied in der Raumbildung liegt darin, ob die Tiefe in Parallelebenen zur Grundebene erreicht wird oder in der Diagonalebene; das erstere nennen wir eine struktive, das letztere eine destruktive Raumbildung. Dieser Gegensatz liegt an sich ausserhalb der Raumgestaltung, ist aber das fundamentalste Charakteristikum der Raumbildung und der Modellierung.

Mit der Verräumlichung aber ist der Prozess der Formbildung nicht erschöpft. An sich mag der Welt der Objekte jede zeitliche Bewegung, dem rein zeitlichen Ablauf der psychischen Inhalte jede Verräumlichung vielleicht wirklich fehlen. Sobald der schöpferische Trieb sich beider bemächtigt, ist er gezwungen, Zeit und Raum zu verbinden oder besser, beide in ihren Funktionen sich durchdringen zu lassen. Auf jeder Gestaltungsstufe herrscht Zeit- und Raumzusammengehörigkeit, gemeint aber kann nur jene eine sein, auf der sie, von jeder Naturbeziehung befreit, in sich selbst verläuft und ruht. Daher müssen wir die naturhafte Zeit sowohl in ihrer Unendlichkeit, wie in ihrer punkthaften Fixierung und die wissenschaftliche Zeit des Physikers ablehnen und analog der künstlerischen Bildung des Raumes eine solche der Zeit fordern.

Ein gleiches gilt für die kausale Verknüpfung, sowohl in bezug auf ihre enge Zusammengehörigkeit mit Raum und Zeit, wie in bezug auf ihre Gestaltung. Erst mit der Vereinigung dieser drei Teile zu einem neuen Gebilde ist die Welt der Form als eine eigene geboren. Sie hat ihren Knochenbau und ihren Blutlauf in sich und es fragt sich nun noch, wie sie ihr Wachstum vollendet. Denn wir sahen ja, dass der Organismus im Prinzip eine unendliche Zahl von Beziehungen bedeutet, dass aber die Forderung eines endlichen Werkes trotzdem nicht zu umgehen war. Den Ausgleich schafft die Kontinuität der Formbeziehungen, die in ihrem lückenlosen Zusammenhang die Unendlichkeit vortäuscht. Alle einzelnen Motive entsprangen — so erkannten wir — aus dem sich selbst setzenden Konflikt und seine Vollendung zum Organismus bedeutete ein Herausarbeiten der ihm innewohnenden Möglichkeiten. Diese in einen stetigen Zusammenhang zu bringen, so dass sie auf- und auseinander folgen, wie auf das Erheben des Armes das Ausstrecken und der Stoss, das allein ist der Sinn der Kontinuität der Motive. Sie sichert dem Werke eine innere, ihrer Entstehung nach indirekte Lebendigkeit, die aus der Beziehung aller zu einer Kontinuität verwachsenden Motive besteht, in dem Organismus des Werkes, das den Schein eigener Zeugungskraft erweckt. Eine zweite Art ist die direkte Lebendigkeit, die

darin besteht, dass das Material durch eine zusammenhängende und fein nüancierte Lichtgebung vergeistigt ist. Das Material als direkter Lichtträger ist lebendig geworden und hat etwas Vibrierendes bekommen, das den Schein der Eigenbeweglichkeit des natürlichen Lichtes vortäuscht. Es wird der Schein erweckt, als ob die Natur hier wirke, im ersten Fall aber, als ob ein Gesetz der Natur sich erzeuge. Der schöpferische Trieb, der in seinem Willen zur absoluten Gestaltung auf das letztere gerichtet ist, kann den völlig naturalistischen Schein in dem Grade erreichen, als er sich realisiert. Der Sinn dieser Realisierung ist ein durchaus innerer. Jeder Schaffende mag das Bewusstsein haben, dass seine Schöpfung etwas Zweischneidiges ist. Daher vermauert er seine Wahrheiten mit allen materiellen Gegebenheiten seiner Kunst. Hat man die Angst, die Verantwortung des Schaffenden noch nicht gehört: „L'art ne s'adresse qu' à un nombre excessivement restreint d'individus.“ (Cézanne) Oder man lese Descartes' Einleitung zu seinen „Betrachtungen über die Grundlagen der Philosophie“. Poussin hat um seine Wahrheiten Geschichten und Historien so gut herumgestellt, dass man ihn fast dreihundert Jahre lang als Historienerzähler nimmt. Diese Vermauerung ist nicht Absicht, sondern letzte und konsequenteste Ausnutzung aller im Schaffensakt gegebenen Möglichkeiten. Sie erhöht zugleich den immanenten Drang zur Wirkung. Indem die Gestaltung in den Schein der Natur aufgelöst wird, wird eine Welt geschaffen, die wegen ihrer Vertrautheit alle befriedigt. Alle Menschen können in ihr wie auf einer lichten, blumigen Wiese tummeln und nur wenige ahnen, dass sie eine gefällige Decke über Abgründen ist. Darin liegt der Sinn des Kantischen Prinzips der allgemeinen Mitteilbarkeit.

Hier müssen wir nun das Verhältnis von Kunst und Natur genau bestimmen. Nach unseren Ausführungen brauchen wir die Identität von Kunst- und Naturgegenstand nicht noch ausdrücklich abzulehnen. Der Sinn unserer ganzen Darstellung war die Verfolgung des Prozesses, der aus dem Material der Natur Kunst schafft. Er stellte sich uns dar als ein Zurückgehen von dem nur Gegebenen auf die Funktionen des Bewusstseins und die Gesetze der Objektwerdung; als ein Totalitätserlebnis der Welt; als eine Entmaterialisierung der Wirklichkeit zu einer anschaulichen und organischen Welt der Kunst — kurz als ein Prozess, der von dem nur Individuellen, dem nur Gegebenen, in eine totale und gesollte Welt führte. Wenn diese sich nun zu realisieren, d. h. zu individualisieren, dem Scheine und der Zufälligkeit des nur Realen zu nähern beginnt, so kann auch der Gegenstand der Re-

alisation nur mehr der der Gestaltung sein, nur aus dem bisherigen Ablauf des Prozesses in Gestalt und Qualität geboren werden. Aber nach den Gesetzen der Objektwerdung dürfen wir schliessen, dass dieser Gegenstand konkret d. h. dreidimensional sein muss. Wir werden also das Verhältnis in folgenden Thesen formulieren können:

Da die Kunst teleologisch auf ein Absolutes, das Bild, geht, so ist der Gegenstand und der Zusammenhang derselben den bildorganischen Gesetzen unterworfen, und wir haben nur solche Gegenstandsformen gelten zu lassen, die sich bildorganisch begründen. Nur diese sind gekonnt. Sonst handelt es sich um imitative oder expressive Fähigkeiten.

Da sich die Kunst der (inneren oder äusseren) Realität bedienen muss, da ohne diese der schöpferische Trieb überhaupt undenkbar ist, so wird sie ihre Erlebnisse organisch nur in ihrem Wissen über die Gegenstände ausdrücken können. Und wenn wir hier alles abstreifen, was Stoff ist, so bleibt das Dreidimensionale, Konkrete, Dinghafte übrig. Dieses durch Wissen geklärte Kubische kann ungewohnt, aber nicht unklar sein.

Wenn es nun im Wesen der Malerei liegt, ihre Erlebnisse im Gegenstand aufgehen zu lassen, so wird sie vielleicht in dem Masse stärker sein, als sie die Erlebnisse in Eigenschaften, also Stoffliches des Gegenstandes aufgehen lassen d. h. als sie Realität zur Erlösung der Erlebnisse vom Zwang der Gesetze setzen kann. In diesem Umkreis liegt das Problem der Psychologie als Realisationsmittel, also als Mittel und nicht als Selbstzweck.

Damit erledigt sich das erkenntnistheoretische Problem von dem Verhältnis des Seins zur Gültigkeit des Sollens und im speziellen das Verhältnis von Natur- und Kunstrealität. Gerade in jüngster Zeit hat man Subjekt und Kunst identifiziert und in Dogmen, die nicht weniger platt sind als die der Nachahmungstheorie, in allen Spielarten behauptet, dass der Stoff gleichgültig sei und ein Unterschied zwischen einer Madonna und einem Kohlkopf nicht statthabe, ja dass Kunst jeder Gestalt entbehren und direkt in den Materialien sich ausdrücken könne. Kandinski hatte den Ehrgeiz, dieser andere d'Alembert zu sein. Diese Dogmatisierung des stofflichen Mangels weist notwendig auf einen Defekt des Subjektes, da es erkenntnistheoretisch kein Subjekt geben kann ohne die Tendenz zum Objekt. Man verwechselt die psychische Individualität, das psycho-physische Subjekt mit dem Bewusstsein überhaupt und sucht durch das Dogma nur zu verdecken, dass die Verbindung unter den schöpferischen Funktionen unterbrochen und gehemmt ist, kurz dass ein künstlerisches Schaffen überhaupt nicht vorliegt.

Für dieses aber ist die Beziehung zwischen Kunst und Gegenstand klar — sowohl in seiner Bedeutung als Ausgangspunkt wie in der als Mittel der Realisierung. Es bleibt nur die Frage, unter welchen Bedingungen diese vor sich geht.

Die Grade der Realisierung sind die Gestalt und das Sujet. Die Gestalt ist unumgänglich und jede Kunst scheint ihre eigene zu haben. Wie der Plastik der einzelne menschliche Körper besonders zugehört, so der Malerei der räumliche Zusammenhang zwischen Körpern überhaupt. Jede Gestalt hat durch ihren äusseren Umfang, ihren inneren Gehalt und ihre qualitativen organischen oder anorganischen Eigenschaften eine Eigenbedeutung, die von dem Künstler nicht nur nicht zu vernachlässigen, sondern gerade als Realisierungsmittel zu gebrauchen ist. Geht die Realisierung bis ins Sujet, so gilt es vor allem, die adäquateste Sinnlichkeit des Stoffes zu wählen. Die Bedingungen der Wahl können hier nicht erörtert werden. Aber über den Stoff selbst muss einiges gesagt oder besser aus unseren Prämissen gefolgert werden. Von jeher hat man gewusst, dass nicht jedes Sujet Gegenstand der Kunst sein könne, aber ausser der belanglosen Teilung in schön und hässlich — die beide in gleicher Weise nur Stoffe, Mittel der Gestaltung sind — hat es an jeder Abgrenzung gefehlt. Bedingung ist, dass in der adäquaten Sinnlichkeit ein antithetisches Moment eingeschlossen ist. Darum widerspricht ihr das nur Einmalige, schlechthin Seiende oder Werdende, der nur reale Gegenstand und das reine psychische Erlebnis; das Fertige und das nur Allgemeine, das ausserhalb jeder Gestaltungsmöglichkeit liegt; und das schlechthin Unendliche, das dem Willen zur Realisierung überhaupt widerspricht. Mit anderen Worten jeder Panvitalismus, Panpsychismus, Panästhetizismus, Pantheismus. Diese adäquate Sinnlichkeit aber bedarf des fruchtbarsten Motives, d. h. desjenigen, das zugleich das allgemeinste und besonderste, das ewigste und individuellste darstellt. Diese Motive müssen dann kontinuierlich miteinander verbunden sein. In dieser Stetigkeit des Ablaufes der sinnlichen Erscheinung ist die Kontinuität der Formen, von der wir oben sprachen, in die Ebene der Realisierung übertragen und schafft hier einen neuen und erhöhten Grad der Natürlichkeit. Die innere Unendlichkeit der Form wird zu einer unendlichen Lebendigkeit der Gestalt und des Stoffes, die sich erhöht, da die Realisierung der absoluten Gestaltung auch dort, wo sie sich bis in den einzelnen Körper hinein erstreckt, nicht direkt ist, sondern indirekt. Die Kunst hat einen „quasi corpus“ gefunden.

So haben wir den weiten und typischen Weg von der Natur über das beschreibende Wort und den abstrahierenden Begriff zur Form, von der Meinung über das Urteil zum Prinzip, vom Essay über die konstruierte Ordnung zum System gemacht, um zu dem Schluss zu kommen: dass Kunst in diesem wie Natur erscheinen könne.

Nachdem wir so den Weg des schöpferischen Triebes vollendet haben, wird es nur als eine logische Folgerung unserer Gedanken erscheinen, wenn wir ausdrücklich die Allgemeingültigkeit des schöpferischen Resultates behaupten. Sie kommt aus den völlig objektiven Prinzipien dieses Schaffens selbst, die wir erkannten in dem Zurückgehen vom psychischen Subjekt auf die Grundtatsachen des Bewusstseins selbst und vom physischen Objekte auf die Gesetze seines Werdens; in der Forderung der Harmonie und Totalität aller Bewusstseinstatsachen, in der Forderung der Konkretheit und Totalität der Objekte; in dem Prinzip der völligen Durchdringung und Auflösung des Bewusstseins in die Gesetze und schliesslich in den Schein der Objektwelt; vor allem aber in dem einheitlichen und gesetzmässigen Verlauf des schöpferischen Triebes, in der Gesetzmässigkeit seiner Funktion, die von der realen Welt zum „quasi corpus" der Kunst führte. Objektivere Prinzipien lassen sich auch zur Begründung der wissenschaftlichen Welt nicht finden, grundsätzlich schon darum nicht, weil sie, sofern sie gültig sind, die Schaffung der künstlerischen Welt zugleich mitbegründen müssten. Wir sahen ferner, wie in dieser neuen Welt eigene Gesetze und eigene Logik herrschen, die sie vollenden und ihrem absoluten Ziele nahe bringen. Der schöpferische Trieb objektiviert sich so vollständig als möglich, wenn er eine Welt schafft, die, mit eigenem Leben begabt, nach ihren eigenen Funktionen lebt. Aus dieser Objektivität stammt die Allgemeingültigkeit des Werkes; denn wie sollte eine in sich lebendige und ihre eigenen Funktionen restlos erfüllende Welt zu negieren sein? wie und von wem? Gegen diese Welt ist jeder Skeptizismus machtlos, es sei denn der Skeptizismus gegen den schöpferischen Trieb selbst; wir sahen, dass dieser konsequent nur im religiösen Quietismus enden kann, also völlig ausserhalb der schöpferischen Welt. Auch besagt es nichts gegen die Allgemeingültigkeit der absoluten Gestaltung, dass sie vom schöpferischen Trieb nur selten erreicht wird. Hier können wir auf die Stufen der Gestaltung zurückverweisen. Und damit glauben wir dargetan zu haben, dass Kunst nicht Geschmacksache, überhaupt nicht Sache des Geschmackes ist, sondern das Bilden einer realen, organi-

schen und notwendigen Ganzheit als gestaltende Aktion einer Erlebnissumme durch spezielle Mittel und Materialien.

Aus der Allgemeingültigkeit der absoluten Gestaltung folgt nun aber notwendig die Forderung, dass eine allgemeingültige Wertung des Kunstwerkes möglich sei. Wenn anders wir recht haben, muss der Satz Kants zu Unrecht bestehen: „Obgleich also Kritiker, wie Hume sagt, scheinbarer vernünfteln können als Köche, so haben sie doch mit diesen einerlei Schicksal. Den Bestimmungsgrund ihres Urteils können sie nicht von der Kraft ihrer Beweisgründe, sondern nur von der Reflexion des Subjekts über seinen eigenen Zustand (der Lust und Unlust) mit Abweisung aller Vorschriften und Regeln erwarten." Und in der Tat lassen sich solche Beweisgründe in den Prinzipien der Gestaltung finden: der Grad der Gestaltung und der Umfang der Erlebnisse, als zwei Seiten desselben Triebes, werden uns völlig objektive Massstäbe sein. Es ist von vornherein selbstverständlich, dass sie für uns nur im Werke selbst liegen und wir werden sagen können, dass jenes Werk das wertvollste ist, das den grössten Umfang und die grösste Vertiefung der Erlebnisse in die absoluteste Gestaltung bringt. Man wird also zur Wertung eines Werkes, das sich als Kunst ausgibt, drei Fragen zu beantworten haben: die Stellung des Werkes zur absoluten Gestaltung d. i. die absolute Wertung;

die Stellung innerhalb seiner eigenen Gestaltungsstufe d. i. die relative Wertung;

die Stellung zur Kunst überhaupt d. i. die Schwellenwertung. Schon diese methodisch für jede Beschäftigung mit der Kunst wichtigste Wertung ist heute am unsichersten. Haben es doch die namhaftesten Ästhetiker fertig gebracht, in der Photographie eine Kunst zu sehen.

Psychologisch betrachtet, wird sich der Prozess der wertenden Stellungnahme nun durchaus nicht mit der Wertung nach diesen objektiven Prinzipien erschöpfen. Vielmehr wird der bewussten Qualitätswertung eine unbewusste Intensitätswertung vorangehen. Wir sagen gut oder schlecht, lange ehe uns die Gründe zu Bewusstsein gekommen sind. Dies widerspricht durchaus nicht; vielmehr korrespondiert es aufs glücklichste mit jenem Weg des schöpferischen Triebes zur Entmaterialisierung und zur reinen Intensität der schöpferischen Stimmung. Doch bedarf dieses Urteil der konkreten Begründung, und wir sahen, wie es diese allein finden kann.

Weiter in die Welt des tatsächlichen Seins uns verbreitend, haben wir keinen Grund zu verschweigen, dass die reale Beziehung zwischen dem

Kunstwerk und dem Betrachter zugleich eine ganz neue Wertungsskala, nämlich die der Brauchbarkeit schafft. Ich meine damit nicht nur die äussere Brauchbarkeit als Wandschmuck, als Verkaufsobjekt usw.; sondern auch die innerliche zur Auslösung einer Stimmung, als harmonisches Genussmittel, ja selbst zur Erziehung usw. Hier ist der Wertungsmassstab nicht mehr immanent, sondern relativ zur Welt des Seins, für die er gebraucht wird. Von dieser Brauchbarkeitsskala führt kein Weg hinüber zur absoluten Wertung. Hier herrscht eine völlig transsubjektive Allgemeingültigkeit, die ganz unabhängig ist von einzelnen Urteilenden, dort eine völlige subjektivistische Willkür, die höchstens durch ein Additionsverfahren zu ordnen oder durch ein externes Prinzip zu sichten ist, die aber selbst in ihren Methoden der Ordnung niemals den Boden der Willkür verlassen können; wir können deshalb nur einen Massstab allgemeingültiger Wertung denken, dagegen Hunderte von Möglichkeiten zur Überwindung der Willkür auf dem Boden des Subjektivismus. Und da das Wertungsbedürfnis der Kunst gegenüber nie ganz zum Schweigen zu bringen war, so haben wir durch die moderne psychologische Ästhetik tatsächlich eine solche Reihe von Vorschlägen zu hören bekommen.

Um nichts weniger möglich, als (wie hier versucht) vom individuellen und subjektiven Akt her zu einer Wertskala zu kommen, ist der andere Weg, den Grad der Allgemeinheit des Urteils zum Massstab zu nehmen. Wir sahen schon, dass das Allgemeine, das Wesen, der Begriff nicht der Sinn der absoluten Gestaltung ist, und dementsprechend ist auch das den allgemeinen Menschen fordernde Urteil nicht das allgemeingültige Wertungsurteil. Hierher gehören auch alle von aussen herangetragenen Prinzipien der Biologie, des Pragmatismus, der Metaphysik und der Mystik. Überall handelt es sich noch um Brauchbarkeitswertungen, wenn diese auch aus der Welt des realen in die des transzendentalen Seins verrückt sind. Für die Kunst als Kunst gibt es keinen Massstab der Wertung ausserhalb der Gestaltung selbst.

Wo aber ist das Subjekt, das dieses reine und in seiner Reinheit allgemeingültige Wertungsurteil fällen kann? Ist es der Betrachter, der vor dem Bilde — alles um sich herum vergessend — nur sich selbst geniesst? Ist es der, der den Inhalt sucht, die Anekdote, die Naturanalogie, ein Symbol für Unsichtbares? Ist es der Gourmand, der die Schönheit der Farbe wie einen alten Wein schlürft, oder der Formalist, der Beziehungen bewundert? Welchen von all diesen Betrachtern setzt der Künstler — wie wir sahen —

notwendig in seinen Schaffensakt selbst? Erkenntniskritisch keinen von all diesen, sondern ein geschaffenes, gedachtes Subjekt, das alle jene Fähigkeiten in der Ebene der Betrachtung hat, die beim Schaffen tätig waren: sich von aller Materialität befreien und Totalitäten nachempfinden zu können. Dieser Betrachter fragt — indem er die Werdung des Werkes nacherlebt — nach dem inneren Ziel desselben. Damit variiert der Kunstgenuss auf jeder Gestaltungsstufe und wird für jeden Betrachter auf der ihm adäquaten am stärksten sein.

Aus der eventuellen Nichtexistenz eines solchen Betrachters erwächst unserer Deduktion kein Vorwurf, da sie ja nicht Bestehendes konstatieren oder ordnen, sondern den Sinn desselben, soweit er notwendig in ihm liegt, aufzeigen wollte. Und für die Kunst und den Künstler — denn wo gehören Beruf und der Berufene so zusammen wie hier? — wäre das nur eine Diskrepanz, ein Dualismus mehr, wie wir deren ja viele auf dem Wege des schöpferischen Triebes gefunden haben. Ist ja der Künstler, der das Odium des Sozialen auf sich nimmt, als Mensch für jedes soziale Leben unbrauchbar, der völlig Fremde, dem die Welt ein Schauspiel ist, eine modellhafte Unwirklichkeit; endet doch er, der die Last des Absoluten wie keiner trägt, verfemt als ein Gottloser auf dem Scheiterhaufen oder am Kreuz; er, der die Welt in ihrer Totalität bildet, muss all die kleinen Dinge, an denen sein Herz hängt, aus seinen Händen rollen sehen; er ist der hartnäckigste Arbeiter und König zugleich, Priester und Märtyrer, der fanatischste Wahrheitssucher und Komödiant. Und doch ist dieses groteske Bündel von Kontrasten, ist dieser schöpferische Mensch der einzige, der unserer Existenz innerhalb des Endlichen ihren Sinn gibt, der einzige, der uns von der Verzweiflung der Skepsis und vom Quietismus des Religiösen zugleich befreit und damit unsere wahrhaft menschliche Existenz überhaupt erst ermöglicht.

„Sie wollen Euch glauben machen, die schönen Künste seien entstanden aus dem Hang, den wir haben sollen, die Dinge rings um uns zu verschönen. Das ist nicht wahr! Denn in dem Sinne, in dem es wahr sein könnte, braucht wohl der Bürger und Handwerker die Worte, kein Philosoph.

Die Kunst ist lange bildend, ehe sie schön ist, und doch so wahre, grosse Kunst, ja oft wahrer und grösser, als das Schöne selbst. Denn in dem Menschen ist eine bildende Natur, die gleich sich tätig erweist, wenn seine Existenz gesichert ist.

Diese charakteristische Kunst ist nun die einzig wahre. Wenn sie aus inniger, einiger, selbständiger Empfindung um sich wirkt, unbekümmert,

ja unwissend alles Fremden, da mag sie nun aus rauher Wildheit oder aus gebildeter Empfindsamkeit geboren werden, sie ist ganz und lebendig. Da seht ihr bei Nationen und einzelnen Menschen dann unzählige Grade. Je mehr die Seele sich erhebt zu dem Gefühl der Verhältnisse, die allein schön und von Ewigkeit sind, deren Hauptakkorde man beweisen, deren Geheimnisse man nur fühlen kann, in denen allein das Leben des göttlichen Genius sich herumwälzt; je mehr diese Schönheit in das Wesen eines Geistes eindringt, dass sie mit ihm entstanden zu sein scheint, dass ihm nichts genug tut als sie, desto glücklicher ist er, desto tiefgebeugter stehen wir da und beten an den Gesalbten Gottes." (Goethe)

DIE EROBERUNG DES NEUEN LEBENSGEFÜHLES

„L'art ce n'est que l'étude de la nature; nous n'inventons, nous ne créons rien.“ (Rodin)

„Il faut garder ni de si près ni de si loin. Vous faussez également la vision de votre œil, et si vous mettez l'objet sur vos yeux, et si vous le posez hors de votre portée. De ce que une chose est éphémère, ce n'est pas une raison pour qu'elle soit vanité. Tout est éphémère, mais l'éphémère est quelquefois divin.“ (Ernest Renan)

DER IMPRESSIONISMUS

„Impressionismus ist nicht eine Richtung, sondern eine Weltanschauung.“ (Liebermann)

Seitdem Kopernikus den Glauben an die zentrale Stellung der Erde entkräftet und sie zum Teil eines bedingten Bewegungssystems gemacht hatte, hat die Naturwissenschaft nicht aufgehört, in dieser Richtung zu arbeiten. Es gelang ihr in ihrer Entwicklungsgeschichte, auch dem Menschen seine zentrale Stellung zu nehmen, das anthropozentrische Lebensgefühl zu unterhöhlen und ihm das Bewusstsein zu geben, dass er nur ein bedingtes Glied einer wohlgeordneten, in ihrer Gesetzmässigkeit ausser seiner Einwirkung liegenden Kette sei. Gleichzeitig hat die Revolution und ihre Folgen den hierarchischen Bau sozialer Ordnung zerstört und begonnen, den Menschen als einen isolierten sich selbst zu überlassen. Dieser degradierten und erweiterten Menschheit warf Kant mit seinen drei Kritiken die Verantwortung für die gesamte Welt zu: die intellektuelle, die moralische und die ästhetische. Sie haben die ganze westeuropäische Welt mit napoleonisch-grandioser Tyrannei bezwungen. Aber sofort setzt gegen diese idealistische Hochspannung des Daseins die Reaktion des Subjektivismus ein, und einer ein Jahrhundert währenden Arbeit von Metaphysik und Psychologie ist es gelungen, nun auch die Einheit des Menschen zu zersetzen, aufzulösen in die alles bedingende Macht eines unpersönlichen Gesetzes, den Menschen nicht nur als physisches, sondern auch als geistiges Wesen, wohl seziert und jeder eigenen schöpferischen Willenskraft beraubt, in das grosse Gefüge eines allmächtigen Gesetzes einzuordnen. Die Weltanschauung der letzten drei Jahrzehnte des vorigen Jahrhunderts (die man die impressionistische genannt hat, und deren Ausdruck in der Malerei wir behandeln wollen), stellt gleichsam eine fast letzte Phase dieses Prozesses vor. Wir wollen ihn nicht in seinen Etappen verfolgen. Denn die Aufzeigung der historischen Entwicklung eines Gedankens oder einer Stilform kann konsequent nur eine unendliche Reihe ergeben und muss daher notwendig im Metaphysischen enden. Ausserdem aber soll es die hauptsächlichste Aufgabe dieses praktischen Teiles

des Buches sein, zu zeigen, wie sich aus dieser Weltanschauung des Impressionismus neue Keime zu einer anderen allmählich entwickeln, jenes Grundgesetz des Lebens bestätigend, dass Ende und Anfang eng verwoben ineinander greifen. Wir werden uns daher dem Impressionismus gegenüber mit einer möglichst vollständigen Darstellung seines Wesens begnügen. Dieses allerdings glauben wir nicht anders erfassen zu können, als dass wir, von unseren theoretischen Deduktionen geleitet, nach den Formen seiner Entstehung fragen. Wir werden daher den Weg verfolgen müssen, auf dem sich der impressionistische Mensch seine Welt schuf und diese in der Malerei ausdrückte, d. h. wie er, auf sogenannte gegebene Tatsachen reagierend, ihre einheitliche Existenz schuf und darstellte. Wir werden dabei weniger auf die Inhalte selbst als auf die Organe und ihre Funktionsart einzugehen haben und werden neben ihrer Typik d. h. ihrer Gültigkeit für alle Erscheinungsformen des Lebens, der Wissenschaft und der Kunst zugleich ihren engen Zusammenhang mit dem Gestaltungsgrad feststellen. Dieses Verfolgen der Funktion des schöpferischen Triebes, das nicht eine Darstellung seines psychisch-zeitlichen Verlaufes bedeutet, wird uns auch unter der methodisch notwendigen Statuierung der Darstellung eine Einheit sichern, die uns das wundervolle Verwobensein aller menschlichen Funktionen im schöpferischen Akt wie in einem trüben Spiegel wird ahnen lassen.

Das Organ, mit dem der Impressionist seine Welt schuf, war ein doppeltes und gegensätzliches: ein analysierendes, atomisierendes, im Materialen und Konkreten verharrendes Sinnesorgan und eine auf das Ganze gehende und den ganzen Menschen in Anspruch nehmende Intuition. Als Maler von seinem Auge ausgehend, klammert sich der Künstler an das Objekt, und voll Erstaunen beginnt sein Sinn gleichsam erst zu erwachen, und um sich schauend gewahrt er eine neue Welt. Ja, die braunen Saucen der Akademie — das war der Tod. Aber der blaue Schatten im Schnee, der grüne Himmel am Abend, die farbigen Reflexe, das Lichtspiel am Kleid einer Frau — das war Leben; Leben, an das man sich ansaugen musste, Leben von ungeahnten Reichtümern. Man sah — und jeder Akt des Sehens wurde scheinbar eine Welt in der Fülle seines Inhaltes. Das war Wirklichkeit, das war Wahrheit. Je mehr man ihn isolierte und auf die reine Wahrnehmung beschränkte, um so grösser war die reine Erfahrung, die unmittelbare Gewissheit, die Realität des Gegenstandes. Eine Welt hinter dem Gesehenen, ein Wesen hinter der Erscheinung? Soviel Skeptizismus war blanke Metaphysik, Gehirnspinsterei von Leuten, die durchaus unpraktisch und bi-

ologisch wertlos waren, von Leuten, die nicht sehen konnten. „La nature . . . Je sais l'admirer à présent et je la trouve tellement parfaite que si le bon Dieu m'appelait et me demandait ce qu'il doit y corriger, je répondrais que tout est bien et qu'il ne faut toucher à rien." (Rodin) Und steigerten sich nicht die Fähigkeiten und Möglichkeiten zu schöpferischen Gestalten, je schärfer, nuancierter, eindrucksfähiger dieses neue Erkenntnisorgan wurde? „La sensibilité de chacun est son génie." (Baudelaire)

Was enthielt denn die reine Wahrnehmung? Nicht die Realität des Objektes. Schon der Umstand, dass in der Organmasse das Getast und das statische Gefühl fehlten — also die beiden Sinne, die das Konkrete eines Objektes hauptsächlich statuieren — zwingt uns hier zu einer Prüfung. Die Realität war nicht das Ding, sondern der einzelne Bewusstseinsinhalt, die Empfindung d. h. ein Schnittpunkt zwischen Geist und Materie. Dies Subjekt aber — das erkenntnistheoretisch immer notwendig zur Erfassung des Objektes gehört — war nicht das Bewusstsein überhaupt, sondern das psychische Subjekt, nicht das stellungnehmende mit der Fähigkeit zu apriorischem Wissen begabte, sondern das betrachtende und damit an den Gegenstand seiner Betrachtung gebundene Subjekt; und dieses in seiner individuellsten Form. Damit war einerseits die ganze Weltbildung auf eine von aller bisherigen Erkenntnistheorie ganz verschiedene Basis, auf die Ebene des Psychologismus projiziert. Objekt und Subjekt standen sich nicht mehr als Welten gegenüber, die in dem Akt der Schöpfung in ihren letzten Wurzeln zu vereinen und bis in ihre letzten Ausläufer in der Erscheinung zu versinnlichen waren, sondern sie waren von vornherein miteinander eins und immanent. Darum musste andererseits nichts Wirklichkeit besitzen, was nicht Bewusstseinsinhalt werden konnte, weder das Ding an sich, noch das Bewusstsein überhaupt, ja konsequenterweise nicht einmal das, was über den einzelnen Wahrnehmungsakt hinausging. Mach hat diese Konsequenz gezogen. Das Ich, das die Mannigfaltigkeit der Vorstellungen bindet, sie zu einer Einheit schafft, ist eine belanglose Fiktion. „Nicht das Ich ist das Primäre, sondern die Elemente bilden das Ich." Die reine Erfahrung, der E-Wert des Avenarius, war also eine Begrenzung auf das vom Ich Erlebte, eine Einschliessung des Ich in sich selbst, in seine eigene Welt, in der ihm eine Erweiterung nur durch eine Spaltung möglich war. Die Reflexion des Ich auf das Ich ergab ein Mich etc., eine Reihe ad infinitum, die die Situation des impressionistischen Ich als eines beobachtenden noch einmal scharf kennzeichnet.

Das also war das Resultat des einen Organs des impressionistischen Künst-

lers: Die völlige Zerstückelung der Welt in ihren festen Begriffen als Körper und Ich, die Individualisierung des einzelnen Sehaktes, der die einmalige und jedesmal besondere psychisch-physische Gegebenheit enthielt, die Anerkennung desselben als Wahrheit, so dass dem Gesehenen nur das Nichtgesehene, nicht das richtig oder falsch Gesehene gegenübersteht. Aber schon dieses Organ selbst weist über seine atomisierende Funktion hinaus, indem es sich durch die andern Sinnesorgane vervollständigt, sich mit ihnen zu einer neuen Einheit verbindet. Es waren vor allem die sogenannten niederen Sinne, die sich mit dem Auge zu einem grossen Fest verbanden, das einen hineintrug in die tiefsten Geheimnisse des Daseins. Man vermischte sie, sprach von audition colorée, und Baudelaire schrieb den bekannten Hymnus:

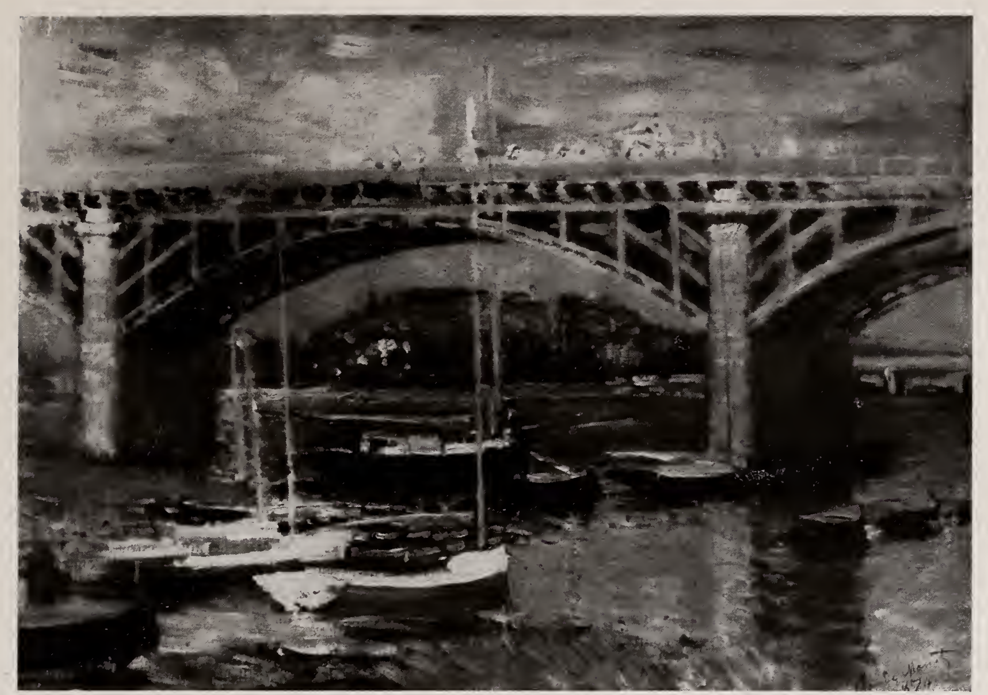
Wie lange Echos fern zusammenklingen
In dunkler Einheit durch die weite Luft,
So wollen stark und innig sich verschlingen
Die tief verwandten: Farbe, Ton und Duft.

Die Einheit der Sinne wurde zu der Forderung, dass der ganze Mensch mit seinem Fühlen, Wollen und Denken an der Schaffung der Realität beteiligt sein sollte, und Bergson schuf diesem Menschen ein einheitliches Organ: die Intuition. Sie bedeutet den Gegenpol zum analysierenden Auge (Intellekt). Denn sie trägt den Menschen gleichsam vor aller bewussten und notwendig vereinzelnden, absondernden Tätigkeit des Intellekts in das Ganze als Ganzes hinein und zwar an seine Quellen. Diese konträre Doppelheit, dieses Schwanken zwischen den Polen des einen ruhenden und analysierenden Auges und der den ganzen Menschen in das Absolute hineinführenden Intuition zeigt deutlich, dass die Organmasse in ihrer Struktur ungegliedert und uneinheitlich war, weil sie die tiefsten Wurzeln des Subjektes negierte.

Welches aber war nun die Ganzheit, die die Intuition unter die völlig zerstückelte und in ihrer Zerstücklung statuierte Empfindung ausbreitete? Eine Einheit, die im Menschen keinen Platz gefunden hatte, musste notwendigerweise eine überempirische, eine metaphysische sein. Es war die Einheit des Gesetzes, die Einheit des Geschickes, die Einheit des Kosmos. Es war das All als Bewegung. Das Absolute, die Einheit war ein Strom, der, in unaufhörlichem Rollen sich ergiessend, nicht nur alle festen Begriffe, alle Substanz wegschwemmte, sondern jedes Ding der Realität von sich aus bestimmte, formte, bildete. Dieses Absolute war der ewige Fluss, die grosse Bewegung von der Amöbe zum Menschen und zum Übermenschen, von der Materie zum Geist; war das Geschick, dem der Einzelne nicht nur unter-

worfen, nein, aus dem er gebildet war. „L'homme est le produit du soleil." (Geffroy). Dieser kontinuierliche Strom, diese absolut gewordene Zeit hat schöpferische Kraft und der Einzelne war ihr Produkt. Wegen dieser Immanenz konnte man rückwärts „in jeder Einzelheit des Lebens die Ganzheit seines Sinnes finden". (Simmel) Und so stellt sich das Verhältnis zwischen Mensch (und Gegenstand überhaupt) und diesem unpersönlichen Gesetz so her, dass alle geistig-schöpferischen Fähigkeiten nivelliert, die Momente aber, die früher nur als dieselben beeinflussend galten, in dem Gesetz verabsolutiert werden. Hierin liegt der Sinn des Kampfes gegen den Willen, das Bewusstsein und die Transzendenz von Subjekt und Objekt, hier die Wurzel von Flauberts Romanen, der Taineschen Kunstlehre, der Machschen Philosophie wie der impressionistischen Malerei. Für diese bedeutet es nach einer radikalen Befreiung von allem formalen Vorwissen um die Dinge, nach aller Ausschaltung fixierter Vorstellungsbegriffe und traditioneller Gewohnheiten eine Auflösung des Gegenstandes sowohl in seiner geschlossenen Form wie in seiner Eigenbedeutung in die Atmosphäre, die Aufhebung der Materialbegriffe z. B. der Lokalfarbe, der Linie, der dreidimensionalen Form in eine Relation zum Licht, ein Betonen der Erscheinung und ein Fortrücken derselben in die Ferne, die Beseitigung des Raumes als einer anschaulichen Kategorie. Farbe, Form, Raum, alles war nur Empfindung d. h. eine in ihrer Einmaligkeit besondere Erscheinungsform des Gesetzes; und die Wahrnehmung überliefert sie uns in ihrem ganzen Sinn und Wesen.

Dieser Akt der reinen Wahrnehmung hatte nicht nur seine besonderen Funktionsglieder, sondern auch seine besondere Art der Stellungnahme. Vor allem war er dadurch gekennzeichnet, dass er mehr ein reaktiver als ein aktiver war, mehr Gegenbewegung als Eigenbewegung. Und als Reaktion bedeutete er eine passive Hingabe an die Objekte, ein feminin-hinschmelzendes Sich-befruchten-lassen, ein Aufgehen im Objekt; und zugleich ein schnelles, sofortiges Reagieren nach der Befruchtung, ein unmittelbares Folgenlassen des Tuns auf den Eindruck, ohne dass die Erinnerung an früheres, ein Kombinieren mit ähnlichem oder entgegengesetztem dazwischen trat. Aus diesem Festhaltenwollen des vorübereilenden Momentes resultiert dann die eigene Arbeitsmethode: „Monet fängt z. B. eine Landschaft beim Sonnenaufgang im Morgennebel an und fixiert auf der Leinwand die eigentümlichen Reflexe, die die aufgehende Sonne darauf wirft, und da er ausschliesslich das malt, was er wirklich vor Augen hat, kann er natürlich nur eine begrenzte Zeit an dem Bilde malen, er muss es beiseite tun, sowie die Sonne höher



Phot. E. Druet, Paris

Claude Monet — Die Brücke von Argenteuil (Abb. 2)



Phot. E. Druet, Paris

Claude Monet

Venedig (Abb. 3)



Coll. Purrmann

Auguste Renoir

Landschaft (Abb. 4)



Phot. E. Druet, Paris

Auguste Renoir

Landschaft (Abb. 5)



Phot. E. Druet, Paris *Calais*

Auguste Rodin Die Bürger von Calais (Abb. 6)



Musée du Luxembourg

Auguste Rodin La Main de Dieu (Abb. 7)

steigt und die Morgennebel durchdringt, und er kann es erst beenden, wenn dieselbe Luftwirkung wieder eintritt . . . Es hat sich herausgestellt, dass es viel leichter ist, verschiedene Vorwürfe unter flüchtigen Bedingungen zu malen, als immer dasselbe Thema zu wiederholen und es durch äussere Einflüsse zu variieren. Im Fluge die Veränderungen zu erfassen, sie lebendig auf dem Bilde wiederzugeben, scheint ein Prozess von feinstem Zartgefühl zu sein, der eine ganz aussergewöhnliche Auffassung, ganz besondere Fähigkeiten und gespannteste Aufmerksamkeit erheischt. Um solche Landschaften zu malen, muss man vollkommen vom Gegenstand abstrahieren können. Man muss dahin kommen, von der unbeweglichen Grundlage der darzustellenden Szene das Atmosphärische loszulösen und zwar in raschester Folge, denn es kann vorkommen, dass die verschiedenen Effekte, die man in ihrem flüchtigen Erscheinen erhaschen muss, ineinander greifen und leicht unklar werden, wenn das Auge sie nicht im rechten Moment erfasst . . ."

Wir können jetzt mit ein paar Worten auf die inhaltliche Bestimmung der impressionistischen Empfindung, die wir als den Gegenstand der Gestaltung erkannten, eingehen. Wie sehr wir auch aus Gründen der Darstellung gezwungen sein werden, die ausdrückliche psychisch-physische Einheit zu zerreissen, so werden wir doch keine anderen Momente des Inhalts finden als diejenigen, die in der Spannung der schaffenden Organe und in dem gegenseitigen Verhältnis der physischen zur psychischen Seite begründet sind. Zunächst ist es charakteristisch, dass das gegenständliche Moment des Inhaltes, das rein Naturhafte (physische oder psychische) die moralische Seite bedeutend überwiegt, ja tötet. Eine völlige Nivellierung — zugleich mit einer Erweiterung des Stoffkreises — auf ein Mittleres, auf ein Unbedeutendes, Belangloses — das ist der Impressionismus. Nicht nur dem Stoffe nach, dass man Kohlköpfe bevorzugt und alles zum Stilleben degradiert, sondern vor allem dem Gehalt nach. Ich wüsste kein deutlicheres Symbol, als dass bei den Rodinschen Porträtbüsten die Modellierung gewöhnlich unmittelbar über den Augen mit deren starker Betonung aufhört, während die Stirn mit gleichgültiger Glätte behandelt ist. Zwischen der grossen Idee und der völligen Banalität des Realen wusste man eine Zwischenstufe zu finden. In der Welt der Objekte gab man statt der Gesetze ihres Werdens ihr allmähliches Ineinander-überfliessen. Himmel, Erde, Wasser zerflossen in ein Element und Rodin „semble d'avoir assisté au cycle des métamorphoses". (Camille Lemonnier) Die durch diesen Zusammenhang geschaffene Alleinheit der Welt liess zwischen den Begriffen neue Stufen, Übergänge erkennen; in

diesen Zwischenlagen fand der Impressionist seinen neuen und ungewohnten Stoff, der ihm viele Anfeindungen eingebracht hat, der aber nach dem pädagogischen Reiz seiner Existenzfixierung jegliches Interesse einbüsst. Statt des Konkreten, Dinghaften, gab man den Schein, die Oberfläche, die Haut. Auf ihr lag das Spiel, das Geflimmer des Lichtes. „Ce ne sont pas des êtres, mais des attitudes d'êtres, des valeurs — c'est-à-dire la réalité." Alles, was Gerüst war und als solches Ausdrucksträger des Geistigen, war verpönt; man hielt sich an Accidentielles, an unbelebt Materiales; dadurch wird der Widerstand kleiner, die Möglichkeit der Willkür grösser, die Tendenz zur Belebung umfangreicher. Man verschmähte auch den letzten Halt des Objektes, seine sinnlichen Qualitäten. Diese werden in ihrer physischen Natur aufgehoben, umgewandelt in physiologische: Wärme, Frost, Geruch, Wind-Fühlen.

Die gleiche Ästhetenweisheit spricht notwendig aus dem psychischen Inhalt. Statt des starken Ausdrucks prickelnde Mischgefühle, statt des Intellektes das Geistreiche, das Bonmot, statt des Willens den einer Stimmung weich und zart sich hingebenden Zuschauer. So ist keiner der Impressionisten trotz der grossen Erleidensfähigkeit, die vor allem Rodin auszeichnet, über das Traurige hinaus zum Tragischen gekommen. Überhaupt fehlen alle jene Gefühle, die sich allein aus dem Dualismus von Subjekt und Objekt und der Forderung einer zu schaffenden Einheit herleiten: das Pathos und das Erhabene. Es fehlt aber auch jene Mannigfaltigkeit von Beziehungen, die über das individuelle Ich in grössere Zusammenhänge hinausweisen: das Religiöse und das Soziale. Der Impressionist ist Pantheist. Indem er der Erkenntnis des Gesetzes nachgeht, das das einzelne Dasein gebildet hat, betet er jede seiner Erscheinungsformen an, aber er erlöst sie nicht. Man lässt sie in dem grausam-einsamen Zustand ihres Geschaffenseins und verhüllt ihn durch Artistentum. Sie sind nur einsam endliche Ablagerungen des Gesetzes, nicht selbstsichere und ewige Träger des Absoluten. Dort aber, wo Erlösung dargestellt ist, ist es die Sehnsucht nach ihr, nicht sie selbst. Da greifen diese in sich geschlossenen Geschöpfe über die Welt hinaus, direkt ins Absolute. Die Welt aber kannten sie nie, und darum hat das Soziale keinen Platz. Es ist nur das knechtende und bedingende Element; darum wollte man ein zweites fühlendes Du nicht, und wo es einem zukam, da rächte man sich durch die Aufzeigung des Bedingtseins, der Einsamkeit, durch die Unterstreichung des unfreien Willens, durch Ironie und Blague. Man zog sich — höchstens umgeben von der „Gruppe" seiner Getreuen (den i-a-nern) — in den „Elfenbeinturm des Artisten" zurück, ohne zu fühlen,

dass diese bürgerlich-aristokratische Ästhetendistanz einen auffälligen Kontrast zu der völligen Stupidität der Weltauffassung bildete. In dem Hass des Staates waren sich auch Nietzsche und Wagner einig: „Dort wo der Staat aufhört, da beginnt der Mensch, der nicht überflüssig ist: da beginnt das Lied des Notwendigen, die einmalige und unersetzliche Weise.

Dort wo der Staat aufhört — so seht doch hin, meine Brüder. Seht ihr ihn nicht, den Regenbogen und die Brückenköpfe zum Übermenschen?“

So war die impressionistische Daseinsempfindung eine unreflektierte, die ihre Existenz zog aus dem Zusammentreffen eines momentanen Zustandes des realen Daseins mit einem unreflektierten psychischen Zustandsgefühl. Dieser Grundlage (deren psychologisches Gesamthema zu geben, ideale Forderung der Wissenschaft wäre) ist keinerlei schöpferische Kraft zuzuschreiben. Sie ist die Basis, auf der geschaffen wird; sie wird im schöpferischen Akt verarbeitet. Der Künstler ist von ihr abhängig, soweit sie von ihm geschaffen ist. Darüber hinaus kann er mit ihr je nach Massgabe seiner Kräfte schalten. Zunächst gilt es, ihre Bestandteile zu verschmelzen und ihnen einen einheitlichen Gehalt und erscheinungsmässigen Ausdruck zu schaffen. Der Weg ging historisch allmählich vorwärts und dürfte in seinen Hauptetappen jeder einzelnen Schöpfung selbst des reifen Meisters in abgekürzter Form zugrunde liegen. Zunächst bestand noch keine Einheit zwischen dem psychischen Gehalt, der körperlichen Gegenstandsform und dem Material. Der geistige Ausdruck hat die stoffliche Form noch nicht zu einer Einheit mit sich gezwungen, so dass er ein materielles Eigenleben erhält, das sich vordrängt, wegdrängt von der Erscheinungsform im Material, während dieses eine eigenstoffliche Bedeutung erhält, weil es die formstoffliche noch nicht ausdrückt. Das psychische Leben geht noch über ein Festes, einen Begriff. Der Weg führt durch die Atomisierung alles Substantiellen, ding- und begriffhaft Fassbaren, durch konsequente Analyse bei zunehmender Differenzierung der Organe zu einer völligen Einigung von innerem Ausdruck und Mittel in dem neuen Stoff der Atmosphäre. Diese — als der unmittelbare Ausdruck des Gesetzes — hat die psychisch-physische Empfindungseinheit in sich aufgesogen und bestimmt den Gegenstand von sich aus, wobei sie seine Eigenbedeutung auf jenes Minimum zu reduzieren vermag, in dem der ihn bezeichnende Farbfleck nur mehr ein Suggestionsmittel ist, ihn in der Vorstellung hervorzurufen. Zunächst hat man diesem neuen Gegenstande gegenüber eine gewisse Ängstlichkeit. Eine feminine Nervosität klammert sich an jedes Detail, und jeder Teil wird dem andern als

koordiniert und gleichberechtigt angesehen. Mit der Sicherheit ändert sich die proportionale Zusammensetzung der Elemente, die Dinge treten zugunsten der Atmosphäre zurück, und man steigert absichtlich, um diese in einer über die Natur hinausgehenden Weise zum Ausdruck zu bringen. Unter dem Einflusse der Japaner befreit man sich allmählich überhaupt von der gegenständlichen Struktur, um an ein- und demselben Gegenstande die allmählichen Veränderungen der Atmosphäre um so deutlicher darstellen zu können. Damit war man Herr seines Stoffes geworden, konnte nun die Teile dem Ganzen subordinieren, sie in das Ganze einhüllen, das sich immer mehr einer stofflosen Vision näherte. Der Gesang der Welten in verzückten Sinnen, das ist ein später Monet oder Rodin.

Dass der Weg in der Vision endete, kann uns nicht wundern, da wir sahen, dass der Impressionist dank seiner Negierung des Dualismus von Subjekt und Objekt von dem letzteren nur seinen Schein erfasste. Damit war die Einheit, die er erreichte, dazu verdammt, eine stoffliche zu bleiben, eine Stimmung oder ein materieller Zusammenhang, eine in sich unlebendige Einheit. Das Wesen des Geistes, das Antithetische hat sie in dem sich selbst setzenden Konflikt nicht zu finden gewusst und damit die innere Lebendigkeit und Eigenproduktivität nicht erreichen können. Diese Einheit ist von vornherein keine Organisation aus den Gesetzen des Geistes und der Materie, sondern eine materiale Vereinigung derselben und als solche dem Prozesse der Formbildung entgegengesetzt, der immer Entmaterialisierung und Überwindung der reinen Stofflichkeit bedeutet. Betrachten wir dann die einzelnen Elemente, die wir als an der Formbildung beteiligt erkannten, in ihrer Erscheinungsform im Impressionismus, so sehen wir zunächst eine völlige Disproportionalität in ihren Beziehungen zueinander und den reinen Empfindungscharakter, in dem sie aufgefasst werden. So hat die Zeit die Priorität vor dem Raum gewonnen, dem unumgänglichsten Realisationsfaktor der bildenden Kunst. Aber welcher Art ist diese Zeit? Sie ist der absolute Fluss, wie wir ihn wahrnehmen, wenn wir aus dem reinen Geschehen hingeben, die absolute Zeit, die Zeit als Ablauf. Aber dieser Verlauf wurde durch die Vereinzelung des Sehaktes (Empfindungsaktes) fixiert, stillgestellt. Während das Kosmische vibriert, die Bewegung abläuft, ist der Moment fix, das Bewegungsmotiv leblos und tot. So hat zum Beispiel Rodin in seinen „Bourgeois de Calais“ darstellen wollen, wie ein Ablauf von bestimmten Gegebenheiten (eine Belagerung bis zur Schlüsselübergabe an den Sieger) sich in einzelnen, in ihrer Individualität bestimmten

Menschen spiegelt, oder: ein Ablauf von Erlebnissen eines bestimmten Individuums wird in einem Moment derselben zur Erscheinung gebracht, so dass die Gesamtheit der individuellen Gegebenheiten in diesem Moment zum Ausdruck kommt. Es ist zu beachten, wie alles äusserlich Allgemeine aus der Konzeption gestrichen ist. Die Menschen erleben nicht die Belagerung, den Entschluss, das Ziel, sondern ihre Belagerung, ihren Entschluss, ihr Ziel. Man könnte sich denken, dass ein Künstler die sechs Menschen in einen einheitlichen Bewegungszug zusammengefasst und jeden einzelnen dadurch charakterisiert (und plastisch-räumlich geordnet) hätte, dass er ihm einen besondern, fortschreitenden Grad der Bereitwilligkeit und des Zögerns gab. Für Rodin aber existiert nichts Allgemeines, Überspannendes, Gemeinsames, das man a priori in Stufen zerlegen kann. Jeder Mensch ist eine besondere Qualität, aber nicht eine verschiedene Quantität auf dem Wege zu einer heroischen Tat. Der Zeitablauf und die individuelle Differenz sind absolut, einmalig und nicht zerlegbar. Was also dargestellt ist, ist die Kondensierung eines Ablaufes an einem Punkte desselben. Auch dieser Punkt ist nicht allgemein, begrifflich fassbar, sondern schwebend, individuell verschieden. Eine absolute Notwendigkeit für die Wahl dieses Punktes besteht ebensowenig wie für die Wahl von sechs Personen. Erstere ist relativ mit Beziehung auf den Künstler, letztere mit Bezug auf die Historie.

Das ist der Fluch jeder nur als unmittelbare Empfindung erfassten Wirklichkeit, dass sie zwischen den Polen metaphysischer Verabsolutierung und Negation, zwischen dem All und dem Nichts hin und her pendeln muss. Wie hier die absolute Zeit zum Punkt wird, so nähert sich die dreidimensionale Unendlichkeit des naturhaften Raumes seiner völligen Ausschaltung auf der Fläche. Der Raum war für die Impressionisten gleichsam ein grenzenloses Gefäss, durch das sich flutend der Verlauf des atmosphärischen Lebens ergoss. Es kam allein darauf an, die momentane Sonderheit der Atmosphäre in ihrer Gebundenheit an irgendeinen Raumteil wiederzugeben. Die Aufgabe, ihn als eine in sich beruhende Einheit zu schaffen, war dem Impressionisten — dank der Funktion, die er ihm zuwies, — überhaupt nicht zu Bewusstsein gekommen. Eine Gestaltung wird überhaupt nicht versucht.

So konnte der Weg zur absoluten Gestaltung nirgends betreten werden, weil die Einheit der stofflichen Kontinuität Kategorien eingeführt hatte (oder besser in ihnen steckengeblieben war), die ihr völlig entgegengesetzt sind. Dem reinen Impressionisten lag auch nichts ferner als der Wille zur Notwendigkeit. „Die unbefangene Überlegung lehrt, dass jedes praktische und intel-

lektuelle Bedürfnis befriedigt ist, sobald unsere Gedanken die sinnlichen Tatsachen vollständig nachzubilden vermögen. Der Wert der Gesetze reicht nur so weit als ihre Hilfe hierzu.“ (Mach) Oder subjektiver ausgedrückt: „Uns ist die Form persönlicher Einheit, zu der das Bewusstsein den objektiven, geistigen Sinn der Dinge zusammenführt, von unvergleichlichem Wert.“ (Simmel) Die impressionistische Kategorie war die Beschreibung und die Ordnung, wodurch dann auch eine gewisse Einheit des Werkes erreicht wurde.

An die Stelle der Formbildung, die die Funktion hatte, eine Totalität vertretend darzustellen, ist der Farbfleck getreten mit der Aufgabe, für die Sensation den materiellen Ausdruck zu finden, der sie am unmittelbarsten, treffendsten und wohllautendsten wiedergab: die beschreibende Phrase statt der gestalteten Form. Dadurch gewannen nicht nur die Materialien, sondern vor allem das Metier und die Technik einen ungeheuren Wert, weil sie ja die unmittelbarsten und einzigen Ausdrucksmittel waren. Dabei sind sie in einer auffalligen Weise auf ein Minimum beschränkt. Das Licht hatte die Linie zersprühen lassen und die Farben auf die des Spektrums beschränkt. An eine Einheit des Mittels, an sein dreidimensionales Kontinuum war nicht mehr zu denken. Soweit es formlos war, Fleck, Pigment, Komma, strukturlos, vokalhaft — nur soweit sollte es das Urmittel überhaupt bedeuten. Was Wagner für das Wort formuliert hat, gilt mutatis mutandis für die Malerei. Forscht der Dichter nach der Natur des Wortes, dessen er sich bedient, „so erkennt er diese zwingende Kraft in der Wurzel des Wortes. Versenkt er sich tiefer in den Organismus dieser Wurzel, so gewahrt er endlich die Quelle dieser Kraft in dem rein sinnlichen Körper dieser Wurzel, dessen ursprünglichster Stoff der tönende Laut ist . . . dieser tönende Laut, der bei vollster Kundgebung der in ihm enthaltenen Fülle ganz von selbst zum musikalischen Ton wird.“ Der Auftrag und die Anordnung der Materie waren den feinsten Abwägungen unterworfen, und nicht selten mögen dem Künstler die einzelnen Farbflecke in ihrer Struktur und materialen Schönheit Ausgangspunkt einer Konzeption geworden sein, die nur den Rausch dieser Materie als Selbstzweck zum Inhalt hatte.

Nach welchen Gesichtspunkten aber wurde diese Materie geordnet? Dem Prinzipe nach ist jeder Sehakt gültig. „Monet trouve que tout ce qui existe est beau, que tout est à peindre.“ (Duret) Und doch war es schon der Realität gegenüber nur ein kleiner Teil, der Gegenstand der Kunst wurde. Die Proportion zwischen den Aktions- und Perzeptionsorganen hatte über jede dogmatische Formulierung hinweg Begrenzungen geschaffen. Immerhin bedeutet der Impressionismus dem Prinzipe nach eine Erweiterung des

Stoffkreises. Wie der Glaubenssatz eines modernen Naturwissenschaftlers nach Münsterbergs fein satirischer Formulierung lauten könnte: „Wenn alle in Raum und Zeit ablaufenden Atombewegungen und Bewusstseinsprozesse bekannt und erklärt wären, so hätte die Wissenschaft keine Aufgabe mehr vor sich“, so der des Malers, dass alle malbaren Objekte erschöpft wären, wenn man alle Sekunden des atmosphärischen Verlaufes auf allen Erdteilen in ihrer Gesamtheit abgemalt hätte. Dass man dieses herrlichste Lexikon, diesen Speicher von „enquêtes sur les variations de la lumière solaire“ nicht wirklich ausfüllen konnte, das war nur eine bedauernswerte Schwäche der menschlichen Kräfte.

Musste durch die Grundlagen selbst und durch die Überlegung, dass der Gegenstand der geeignetste Träger des Stoffes der Atmosphäre sein müsse, eine beschränkende Auswahl gegenüber der Unendlichkeit der Natur getroffen werden, so war doch aber in jedem einzelnen Sehakt jeder Teil gültig, den man sah? Denn wollte man die reine Erfahrung in ihrer ganzen Realität nicht verfehlen, wie hätte man etwas von ihr weglassen sollen und was? Die Wissenschaft kann „als eine Minimum-Aufgabe angesehen werden, welche darin besteht, möglichst vollständig die Tatsachen mit dem geringsten Gedankenaufwand darzustellen“. (Mach) Es ist offenbar, dass dieses Ökonomie-Prinzip nichts anderes bedeuten kann als eine nachträgliche Ordnung, als ein regulatives Prinzip, das mit jenen konstituierenden Prinzipien, die wir forderten, nichts gemeinsam hat; dass ihm überhaupt keinerlei schaffende, gründende Kraft innewohnt. Daher bestimmt sich dann die Ökonomie in dem Verhältnis der Teile zum Ganzen allein aus dem sinnlichen Gefühl der Lust und Unlust, ein objektives Moment fehlt völlig. Ordnungsprinzipien waren also auch für den Impressionismus innerhalb der Beschreibung nicht zu umgehen. Aber da es nicht die erkenntnistheoretisch allein gültigen, konstitutiven Prinzipien des schöpferischen Triebes überhaupt und der Malerei im besonderen waren, so war der Zusammenhang, den sie herstellten, nicht bildorganisch-logisch, sondern stofflich, stimmungshaft. Die Mannigfaltigkeit war nicht die Totalität oder Kontinuität der Formbeziehungen, sondern die durch die unendliche Spaltungsmöglichkeit des Gegenstandes zustande gekommene Differenzierung. Hier lag der Reichtum des Impressionismus in der Art, wie er — die Elemente zu einer höchsten Intimität verbindend — jeden Punkt derselben aus der gleichen Empfindung heraus durchtränkt, vergeistigt und so das Leben an jedem Punkte wechseln lässt. Das Leben, das man anbetete, wiederholte sich nicht. Die Einheit aber war

nicht eine organisch-gegenständliche, sondern stofflich-zuständliche. Man hatte den Organismus des Naturkörpers als Formträger verneint, ihn in die Atmosphäre aufgelöst. Ohne aus diesem Prozess eine neue Kunstform gewinnen zu können, hatte man ihn mit der Herstellung einer neuen Dingform abgeschlossen. Diese teilte das Geschick jedes anderen Dinges, dass es keinen Bestand in sich selbst hat, dass es sich in den Raum hinein verliert. Freilich kann man nur ungerechter Weise eine Art Einheit verkennen. Sie ist musikalisch-stimmungshaft, getragen von der völligen Harmonisierung des Lichtes durch die Harmonie der Farben. Diese bestimmt sich durch die Angleichung der Farben aneinander, deren Hauptklang die kontinuierliche, förmlich auseinander erwachsende Reihe gelb-grün-blau war, in den der Kontrast des Roten mit der höchsten Pikanterie hineingesetzt wurde. Dann aber durch die Abschwächung der Farben nach Grau hin oder deren Harmonisierung auf Violett, das sich als Verbindung zwischen Blau und Rot logisch ergab. Dieses allein ist der Sinn des Violett; es ist zunächst etwas Geschaffenes und nur in diesem Sinne Gesehenes. Die Vereinheitlichung verschmäht bisweilen (vor allem bei Monet) auch den Rhythmus nicht, aber es ist der offene, raumlose Rhythmus, die cäsurlose Bewegung in Distanzen, ein Wohllaut mehr als ein Gebilde. Optisch aber ist die Einheit nur eine ornamentale, ein Ausschnitt, der das Bild als organische Einheit in demselben Sinne ersetzt wie der Farbfleck die Form. Der Unterschied besteht darin, dass der Ausschnitt ein unabhängig von seinen Teilen Fertiges ist, während das Bild die Gesamtheit seiner Teile zu seiner Erzeugung voraussetzt. Das streng logische Verhältnis, das hier herrscht, ist durch ein gefühlsmässiges ersetzt, die bildorganische Einheit durch eine stimmungshafte. Der Ausschnitt aber war immer so genommen, dass die Randgrenzen aufgehoben wurden, sei es durch ein abruptes Hineinragen von Gegenstandsfragmenten in das Bildinnere, sei es durch eine solche Anordnung und Verschneidung der Gegenstände im Bilde, dass diese über den Rand hinaus auf ihre Vollendung hindrängten, um so stärker, als die Grundrichtungen der Senkrechten und der Wagrechten nicht gebraucht wurden. So drängt das Kunstwerk in die Natur zurück, weil es in sich selbst nicht soweit vollendet war, dass es in sich Bestand hatte.

Hier ist man den Grenzen der impressionistischen Kunst am nächsten. Nicht dass sie die Dinge, aus denen die Empfindung resultierte, als solche wieder hinsetzte, um die Empfindung zu erwecken, ohne sie zu steigern oder in ein Allgemeines zu transponieren — nicht das ist der Vorwurf, den

wir ihr machen, sondern dass sie mit diesem Realismus nicht zur Gestaltung kam, Naturalismus blieb. Wie sehr auch die impressionistische Daseinsempfindung historisch neu und in ihrer Konsequenz eigenartig gewesen sein mag, die Kunst selbst liess sie völlig im Leeren, sie reicht nicht an diese heran. Jede Leinwand eines Impressionisten ist eine Skizze. Man hat diesen Vorwurf durch einen sehr billigen Vergleich mit Meissonier abzuweisen gesucht, woraus natürlich die Überlegenheit des andeutenden Verfahrens resultierte. Ich meine aber nicht dieses, sondern dass die Werke als Gestaltung Skizzen sind, Fragmente erster Ansätze zur Gestaltung, zufällige Stufen auf dem Wege vom Nichts, vom Chaos zur absoluten Gestaltung. Nichts spricht deutlicher für den ganz fragmentarischen Gestaltungscharakter als die völlige Unsehbarkeit eines impressionistischen Bildes. Um ein zusammenfassendes Beispiel zu geben, nehme man Rodins „La main de Dieu", ein Werk, das zugleich den impressionistischen Schöpfungsprozess in seiner völligen Ungelöstheit der Zusammenhänge von Material, Schaffendem und Geschaffenem symbolisiert und diese Immanenz hinausführt vom Werk in die Luft, in der es steht, so dass ein einheitlicher Strom Natur und Natur, Stein und Luft verbindet. Aber das Werk selbst, das die Manifestation dieses Stromes ist, kann nicht unsehbarer sein. Unsere Abbildung gibt die geschlossenste Ansicht. Aber nicht zu reden von den Gliedern, die auch hier noch in räumliches Dunkel versinken, vermisst man bei der Grösse des Daumens vor allem die Hand. Indem man sie sucht, trifft man die sonderbarsten Ansichten. Je vollständiger die Hand wird, um so abrupter hängen die Körpergliedmassen in der Luft herum, von ihr zerschnitten und sich gegenseitig zerschneidend. Und wenn wir sie in ihrer feinen und lebendigen Modellierung gross und wuchtig über der dunklen Höhlung thronen sehen, hängt zwischen Daumen und Zeigefinger ein Bein hinein. Weiter drehend wird die Ansicht sinnlos. Links krampfen sich Finger und Fingerteile in den Stein, rechts baumeln Glieder und Gliedfragmente unbezeichenbarer Art wie angeflogen am Stein herum. Rodin nannte diese Qual des Gedrehtwerdens „le mouvement dans l'air". Sie erledigt sich nicht durch eine grössere Subordination der einzelnen Ansichten unter eine Hauptansicht, da sie das Ergebnis einer völlig mangelhaften Raumgestaltung ist. Die verschiedenen Pläne sind nicht organisiert und gegliedert, ihre Kontinuität ist allein eine solche des Stoffes und der Harmonisierung, Verschleifung durch das Licht; der Raum zwischen der vorderen und der hinteren Ebene ist gleichsam ein Hohlraum, der keinen Widerstand entgegensetzt und darum in jeder

beliebigen, nur nicht in der zwingenden Weise ausgefüllt werden kann. Das Problem der künstlerischen Raumbildung ist überhaupt noch nicht begonnen.

Es hat sich gezeigt, dass das, was die Eigenart der impressionistischen Daseinsempfindung ausmachte, ein völlig unzureichender Stoff für die absolute Gestaltung war. Die Individualisierung des Erlebnisses — die (wie wir sahen) nicht eine solche des nur Realen, sondern die eines als absolut angesehenen Gesetzes war — als Gegenstand der Kunst reinigte den Trieb zwar von allem falschen Vorwissen um die Dinge aus Erinnerung, gab ihm seine sinnliche Grundlage zurück, degradierte ihn aber zugleich als solchen auf seine niedrigste, deskriptive Stufe. Der Moment und der Rausch des Malbaren konnten die schöpferische Funktion in ihrer Tendenz zur absoluten Gestaltung nicht befriedigen und es ist nicht zu verwundern, dass faustische Gedanken sie zu erfüllen suchten.

VAN GOGH

„. . . vite, vite et pressé comme le moissoneur qui se tait sous le soleil ardent, se concentre pour en abattre.“ (Van Gogh)

Man hat — vor allem in Deutschland — in dem Holländer van Gogh den Träger solchen faustischen Allheitsgestaltens gesehen. Man beging dabei die in unserer Zeit freilich leichte Verwechslung zwischen Individualität und Persönlichkeit. Man sah eine Kraft, die sich (unbefriedigt von der sachlichen Sinnlichkeit des impressionistischen Scheins) in die Dinge hineingrub mit der ganzen Glut seines Herzens und sie aus diesem Feuer neu entstehen liess, geläutert von ihrer Materialität, durchtränkt mit dem Blute menschlichen Lebens, mit des Menschen Willen leidend und sich aufrichtend. Man sah, wie diese Kraft alles mit derselben Liebe durchdrang: den Baum, den Strauch; den Himmel, die Erde; die Ruhe und das Fliessen; den Duft und die Leere. Die ganze Welt schien erlebt als ein sich in ewigem Wachsen befindender Kosmos, als ein bewusst mit menschlicher Empfindung wachsender Kosmos. Und dann waren Briefe da, die von einem konsequenten und erbittert-aufrichtigen Ringen sprachen und — von Symbolen . . .

Der Vitalismus van Goghs — das Streben, das unpersönliche Bewegungs- und Schöpfungsgesetz des Impressionismus als eine lebendige, aus sich wirkende Kraft aufzufassen — ist die grosse Erweiterung des Lebensgefühles, die wir ihm danken. Indem das Gesetz Leben wurde, hob es nicht nur die Kluft zwischen seiner Aktivität und der Passivität der Gegenstände auf, sondern es überwand zugleich den Kontrast zwischen dem Gesetz als Bewegung und der Punkthaftigkeit jeder Fixierung desselben. Lebendige Kraft, Bewegung, das Leben selbst wurde jetzt Funktion, die auch in jedem Ausschnitt noch Bewegung, noch Ablauf und Werden war. Die Funktion selbst, das Werden und Wachsen wurde dargestellt. Die Zeit vollendet hier ihre Bedeutung als der metaphysische Urgrund der Welt, das πάντα ῥεῖ hat durch van Gogh seinen optischen Ausdruck gefunden in der Landschaft — das Fallen im „Ravin“; das Fliehen des Feldes, der Strasse; das Wachsen der

Cypresse, das Strahlen der Sonne, das Flimmern der Gräser, das Winden der Äste, schliesslich das Strahlen des Lichtes auf dem Felde, am Himmel, im Raum; — wie im Menschen, den er als einen sozial tätigen (die Tätigkeit als Tun) begreift oder als ein aus dem Milieu herauswachsendes Geschöpf. Dieser Bewegungszug van Goghs, als unmittelbare Niederschrift psychischer Funktion entbehrt jedes retardierenden Gegensatzes. Er hat die offene Form des Haltlosen und Unbegrenzten. Seine Strassen fliehen ohne Unterbrechung, eine Grenzmauer wirkt unempfunden, und die Lichtbewegung geht über sie hinweg. Seine Sonnen kreisen in immer weiteren Kreisen und öffnen sich versprühend der Weite des Himmels. Es war die höchste Bewegung, die im Materialen erreichbar war, die Bewegung als metaphysisch-materiale Funktion.

Van Gogh gibt die letzte Konsequenz seiner Eigenart, wenn er die fortschreitende Bewegung des Lichtes als raumbildend darstellt, wenn z. B. das Vorschreiten der Abenddunkelheit sich so mit der Raumerstreckung in die Tiefe deckt, dass sie eins werden. So wird die Beschreibung des Naturraumes als eines bewegten der Inhalt seiner Raumgebung, sie bleibt also naturalistisch, und seine Mittel — Perspektive und Hochrückung des Horizontes — schwanken zwischen den beiden Polen des naturillusionistischen Raumes und der reinen Fläche; beide aber sind, um das Maximum an Bewegung herzugeben, bei van Gogh einer destruktiven Subjektsoptik unterworfen, d. h. der ihm eigenartigen Fähigkeit, jedes optische Erlebnis aus seinen struktiven Bedingungen fort in die einmalige, dem Künstler persönlich eigenste, oft bizarrste Stellung abzulenken. Er verlässt die parallele Raumschichtung in die Tiefe oder schafft neben ihr eine seitliche, die Flächen im spitzen Winkel durchschneidende. Dieses Zerschneiden der faktisch organisierenden Fläche durch eine ideelle Schrägfläche hebt die Organisationskraft der ersten auf. Diese Aufhebung betont van Gogh so stark als möglich, indem er den direkten Kontrast benutzt, und die Raumflucht schräg zur faktischen, rechtwinklig zur ideellen Fläche in die Tiefe laufen lässt; oder einen wirksamen indirekten, verschränkten Kontrast anwendet, indem er die der Fläche immanenten Richtungen und Punkte durch die stärksten Farben scharf betont. Da der Raum nun nach allen Seiten durchschnitten ist, eröffnen sich der Anordnung der Massen ganz neue Möglichkeiten assymmetrischer Verteilung sowohl auf der Fläche wie im Raum: die Aufhäufung der Massen bis zum Rande auf der einen Seite, ein tiefes Senken auf der anderen; das Ausgleichen einer in die Tiefe fliehenden flachen Strasse mit einer kompakten, schräg in den Raum hineingeschobenen hohen Häusermasse. Oder

der Kontrast einer grossen zusammenhängenden Masse, die die Organisierung durch die Bildfläche negiert, zu einer Zusammenstellung kleiner Teile, die im Hintergrund das Wagrechte der Fläche betonen. Das Wesen dieser ganz persönlichen, destruktiven Optik scheint darin zu bestehen, dass man einer Masse die zur räumlichen und flächenhaften Harmonie nötige Gegenmasse verweigert oder besser paradox antwortet, d. h. mit einer völlig ungleichartigen und scheinbar ungleichwertigen Gegenmasse. Diese Art zu sehen und zu gestalten erstreckt sich natürlich bis auf die Farbgebung und Linienführung.

So gibt van Gogh eine materiale Raumdynamik statt einer Raumgestaltung. Die Konsequenz seines Vitalismus gewinnt eine besonders interessante Materie an dem Verhältnis von Ursache und Wirkung. Hatte der Impressionismus durch die Verabsolutierung eines das Resultat mitbedingenden Elementes das Spiel von Ursache und Wirkung in dem neuen Gegenstande ausgeschaltet, so musste für van Gogh der Strom selbst, der von der Ursache zur Wirkung lief, Gegenstand der Darstellung werden. Daher die Notwendigkeit, die Gestirne selbst in den Kreis seiner Stoffe einzubeziehen. Sonne, Mond und Sterne werden nicht nur lebendige Wesen, sondern lebendige Kräfte, die sich stets erweiternd durch den Raum ergiessen und auf diesem Wege Erde und Meer, Wiese und Garten erzeugen. Das Unmöglichste soll gewagt werden. Und dem, der die Sonne auf die Erde ziehen wollte, musste auch das Tote lebendig werden. Seine Behandlung des Ornamentes zeugt dafür.

Der Vitalismus, der sich hier in der Auflösung jedes optisch-dinghaften, traditionell-formulierten Seinsbegriffes in ein nur Individuelles, in die Funktion des Werdens als die letzte Individuation der realen Welt auswirkt, ist durchaus nicht das, was wir das Zurückgehen auf die Funktionen des Bewusstseins und die Gründe der Objektwerdung genannt haben. Er ist etwas Fertiges, wenn auch als Kraft Fertiges, während sich die wahre Dynamik des schöpferischen Triebes erst bildet und zwar aus dem Dualismus von Subjekt und Objekt und ihrer engen Verknüpfung an jedem Punkte, so dass das Subjekt selbst diese Form im Antithetischen trägt und sie dem Objekt in der Form des sich selbst setzenden Konfliktes aufzwingt. Van Goghs Vitalismus aber negiert diese Dualität in ihrem Grunde, indem er das Objekt streicht, und verneint damit zugleich den antithetischen Charakter im Bewusstsein. Der einheitliche Strom des Subjekts, den er nun noch findet, kann nur mehr das rein vegetative Werden sein, das schlechthin existiert und metaphysisch, mystisch oder rein empfindungsmässig wahrgenommen, substi-

tuiert werden kann und darum nur der Beschreibung, nicht mehr der Gestaltung zugänglich ist. Dieser Mangel äussert sich bei van Gogh in demselben Augenblick, wo er zur Darstellung schreitet. Sofort muss er vereinzeln und sich an diesen einzelnen Moment binden. Während Gestaltung allein diesen Sinn hat: das ganze Chaos als Totalität in die Form zu konkretisieren und damit die Verworrenheit des Daseins aufzuheben, muss van Gogh — nach seinen eigenen Worten — sich damit begnügen, „ein Atom aus dem Chaos zu malen . . . denn gerade darum ist es ja ein Chaos, weil es in kein Glas von unserem Kaliber hineingeht". Damit bleibt der grössere Teil der Welt im Ungestalteten, aus dem ihn keine Addition von „gemalten Atomen" befreien kann, weil jedes Atom in seiner restlosen Vereinzelung zufällig, willkürlich, kurz Chaos geblieben ist. Van Gogh war sich auch hierüber klar. Er meinte, das läge an seinem Mangel an Phantasie, die ihm nicht erlaubte, aus dem Gedächtnis zu arbeiten. Es lag an der Begrenzung seiner Begabung überhaupt, die statt der Form nur Surrogate finden konnte: das Symbol und die Ausdruckssteigerung.

Vitalismus und Tendenz zur symbolischen Interpretation der Welt als korrelative Glieder verbinden van Gogh mit Ruysdael. Ein Vergleich zeigt die grosse Beschränkung van Goghs. Ist beider Kunsttrieb eine Klage um zerstörte gotische Dome, so hat Ruysdael aus ihr einen Bau errichtet, der über allen Wechsel natürlichen Seins erhaben ist durch die räumliche Organisation und festgefügte Abgeschlossenheit seiner Auseinandersetzung mit dem Absoluten. Van Goghs Klage aber ist ein lauter Schrei, der in Modulationen aufschreckend in der unendlichen Mannigfaltigkeit realen Seins verhallt. Der Gegensatz, der Gegenstand, das Absolute bleibt ausserhalb seiner Konzeption und Gestaltung. Darum bedeutet seine Symbolik entweder eine Beschränkung durch den Intellekt und damit eine unzulängliche Verendlichung oder eine Sentimentalität, die in der triefenden Banalität ihres literarischen Angelegenseins oder der rein persönlichen Stimmung in nichts hinter (den doch völlig indiskutablen?) Böcklin zurücksteht.

Das andere Surrogat ist die Ausdruckssteigerung. Dass sie ein Surrogat ist, zeigt schon die Beschreibung, die van Gogh von seiner Art zu arbeiten gibt. „Denke dir, ich male einen befreundeten Künstler, einen Künstler, der grosse Träume träumt, der arbeitet, wie die Nachtigall singt, weil es just seine Natur ist. Dieser Mann soll blond sein. Alle Liebe, die ich für ihn empfinde, möchte ich in das Bild hineinmalen. Zuerst male ich ihn also so wie er ist, so getreu wie möglich, doch das ist nur der Anfang.

Damit ist das Bild noch nicht fertig. Nun fange ich an, willkürlich zu kolorieren. Ich übertreibe das Blond der Haare, ich nehme Orange, Chrom, mattes Zitronengelb. Hinter den Kopf, statt der banalen Zimmerwand — male ich die Unendlichkeit. Ich mache einen einfachen Hintergrund aus dem reichsten Blau, so stark es die Palette hergibt. So wirkt durch diese einfache Zusammenstellung der blonde, beleuchtete Kopf auf dem blauen reichen Hintergrunde geheimnisvoll wie ein Stern im dunklen Äther."

Dass ein solches Verfahren nicht geeignet ist, eine Form in unserem Sinne zu schaffen, an der alles frei ist von der Willkür des Subjekts und der Beziehung zum naturhaften Sein, dass es nur eine Beschreibung des (willkürlichen) psychischen Inhaltes mit (willkürlichen) Mitteln sein konnte, das dürfte aus diesen Worten klar werden. An die Stelle der Form tritt die bewusste Deformation: die Formel. Diese ist ganz bestimmt von dem Bedürfnis, die schlagendste, ausdrücklichste Beschreibung des Erlebnisses zu geben. Sie war getragen von der Aktivität seines Temperamentes, dem Pathos seines Selbstbewusstseins. Diese liessen ihn für den optischen Eindruck eine persönliche Formel gewinnen, gegen die der impressionistische Farbfleck schwach, temperamentlos, allgemein und flau erscheint. Die optische Formel van Goghs geht stärker auf das Springende, Wesentliche der Erscheinung, indem sie alles Hindernde streicht und so den Eindruck in klarer Expression herausschreibt. Es steckt hinter dieser persönlichen Reinigung ein karikaturales Element, das seine Basis im Sozialen findet. Das Erlebnis war immer ein echter van Gogh; eine gewisse Ähnlichkeit bietet Multatuli, dem der gleiche Groll aus Liebe, das gleiche Ethos aus Mitempfinden zu seiner Tat und zu seinem Ausdruck verhalf. Aber dass sein Gehalt immer sehr tiefsinnig war, wer wird das behaupten wollen?

Das ganze Schwergewicht des van Goghschen Strebens war somit auf die Mittel verlegt, die der Beschreibung dienten; der ganze Weg seiner Entwicklung ist mit der Erringung seiner Ausdrucksmittel umschrieben: ihre Erweiterung in der Farbe um Schwarz und Weiss, die Steigerung ihrer Kraft durch das Ausschalten der Reflexe und der Lichtdifferenzierung, der Valeurs überhaupt, ihre Behandlung durch plastisches Kneten, durch reliefartige Erhöhung von der weissen Leinwand bis zum Farbberg, der aus der Tube gedrückt wurde — das Vereinigen von Farbe und Linie — und vor allem die Zeichnung selbst. Eine frühe und späte Zeichnung unterscheidet sich nicht so sehr durch die Empfindung selbst als durch die Ausdrucksmittel, die sie restloser wiedergeben. Auf der früheren ahnt man van Gogh nur unter der Allgemeinheit

des Striches und der Flecken, auf der späteren aber ist es nur van Gogh: Form, Grösse, Dicke, Dichtigkeit, Beziehung zueinander — alles ist mitbedacht in der Bildung dieser durch und durch persönlichen Handschrift, die nur den einen Sinn kennt, das jedesmalige Objekt ausdrücklich zu bezeichnen.

Was sie leitet, ist allein das Temperament des Subjekts, jene Art explosiven Temperamentes, die doch nur ganz bedingt bezeugt, dass eine „grosse Intensität der Leidenschaften, Motive oder Gedanken" vorliegt. „Es ist die Abwesenheit von Bedenken, von Konsequenzen, von Überlegungen, die ausserordentliche Vereinfachung des jeweiligen geistigen Horizontes, was dem explosiven Individuum solche motorische Energie und Leichtigkeit verleiht." Van Gogh bot einer gottlosen Zeit das ergreifende Schauspiel eines verzweifelten Suchens nach dem Absoluten. Er wühlte immer mehr gesteigerte Temperamentserregungen zur Ergreifung der Welt auf in der Erwartung, am Boden des ganz individualisierten Individuums das Absolute zu entdecken. Doch nach dem Identitätssatze fand der Subjektivist nur sich selbst und klammerte sich an aussen liegende Symbole. Er steigerte fortschreitend seine farbigen und linearen Ausdrucksmittel und blieb doch an der einmaligen, physiologischen Sensation hängen. Diese Kluft zeigt, dass van Gogh mehr Temperament als Charakter, mehr Erregung als Inhalt war, so dass seine Kunst arm blieb und verdammt, um das Absolute zu kreisen, statt aus der Verbindung mit ihm eine Welt zu bauen. Das Temperament ist das einzige, was sich steigert, was die Dinge immer belebter macht, immer mehr in erregte ornamentale Form auflöst, sich schliesslich überschlägt und in dieser höchsten Erregung des Wahnsinns Werke schafft, die den anderen vollgültig zur Seite stehen. Die ganze Kunst van Goghs beruht auf diesem sich immer steigernden und logisch im Wahnsinn endenden Temperament, logisch, weil auf dem direkten Wege durch die Erregung niemals das gesuchte Absolute, sondern nur der Zweifel, das Nichts zu finden ist. Alles, was van Gogh selbst als wünschenswert erdenken konnte, war nicht eine Vertiefung der Gestaltung, sondern eine Steigerung des Stoffkreises. „Eussé-je eu les forces pour continuer, j'aurais fait des saints et de saintes femmes d'après nature qui auraient paru d'un autre âge; c'auraient été des bourgeois d'à présent, ayant pourtant des rapports avec des chrétiens fort primitifs. — Les émotions que cela cause sont cependant trop fortes. J'y resterais. Mais plus tard, plus tard, je ne dis pas que je ne viendrai pas à la charge. — Il ne faut pas songer à tout cela, il faut faire,



Phot. E. Druet, Paris

Vincent Van Gogh — Die Schlucht (Abb. 8)



Phot. E. Druet, Paris

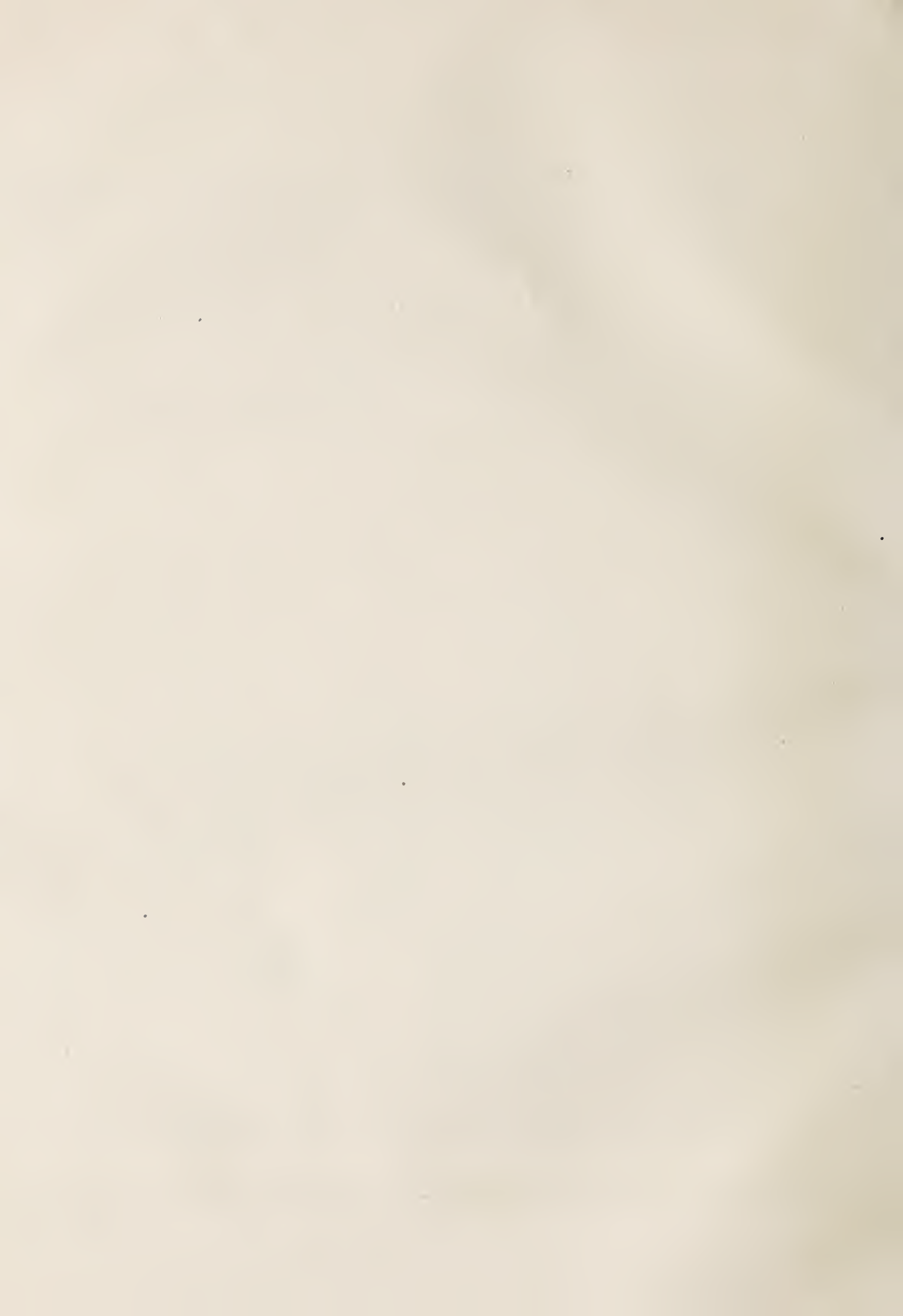
Vincent Van Gogh — Zeichnung (Abb. 9)

fût-ce des études de choux et de salade pour se calmer et après avoir été calmé, alors . . . ce dont on sera capable."

Was van Gogh erreichte, war erhöhte und höchste Suggestionskraft, nicht bildhafte Notwendigkeit. Es handelt sich auch optisch nicht um ein grosses und einheitliches Sehen, die Bildteile stehen nicht in organischem Zusammenhang. Die Lebendigkeit van Goghs ist ein polarer Gegensatz zum Leben des Organismus. Er hat auch hier das Manko gefühlt und geglaubt, es durch die groteske Idee der Arbeitsteilung, der Arbeitsgemeinschaft von Künstlern beheben zu können. Die Einsicht, dass das Absolute der Gestaltung nicht durch Addition von Individuen zu erreichen ist (weil diese in dem Masse, als sie Individuen sind, sich einander fremd und in sich willkürlich sind), diese Einsicht (als Gauguin sie ihm verschaffte) hat ihm den Verstand gekostet. Verworrenheit ist die letzte Basis seiner Kunst.

Je suis Saint Esprit
Je suis saint d'Esprit.

So bedeutet das Werk van Goghs eine wertvolle Erweiterung des Lebensgefühles gegenüber dem Impressionismus. Aber die Erfüllung des Gesetzes mit warmblutender Vitalität, die hohe Steigerung in der Ausdruckskraft seiner neuen Erlebnisse, sie ändern nichts daran, dass er die Funktion des schöpferischen Triebes nicht über den Impressionismus hinaus seiner absoluten Form angenähert hat.



AUF DEM WEGE ZUR ABSOLUTEN GESTALTUNG

„Wir müssen in dem, was sein soll, den Grund dessen suchen, was ist.“ (Lotze)

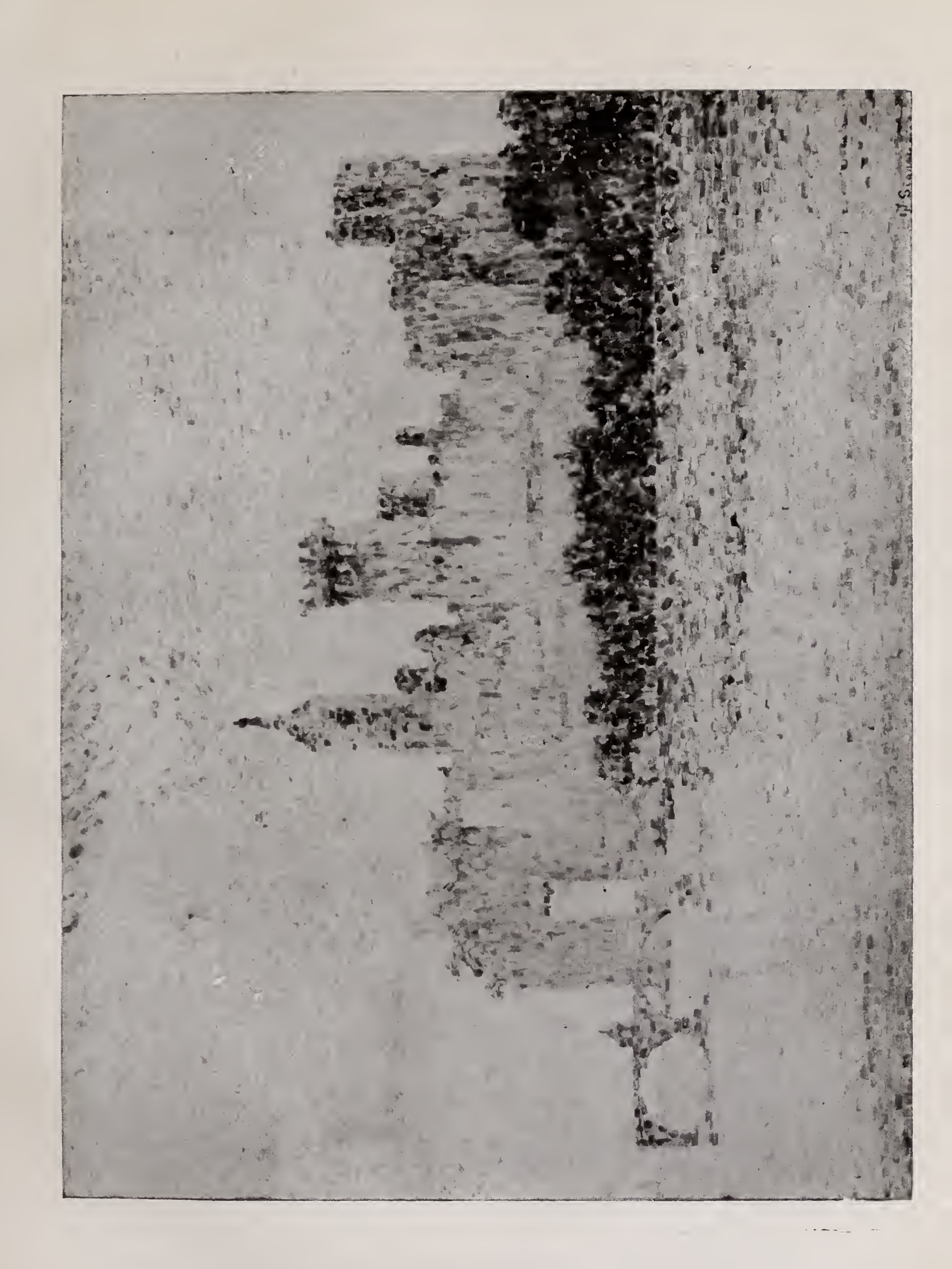
„Bilde, Künstler, rede nicht.“ (Goethe)

DER NEO-IMPRESSIONISMUS

„. . . demander à la poésie du sentimentalisme, ce n'est pas ça. Des mots rayonnants, des mots de lumière, des mots de lumière . . . avec un rhythme et une musique, voilà ce que c'est la poésie. Ça ne prouve rien, ça ne raconte rien . . .“
(Théophile Gautier)

Zu allen Zeiten findet man in der Kunstgeschichte die von kleinen Geistern begangene und von den Theoretikern sanktionierte Verwechslung zwischen naturwissenschaftlicher und künstlerischer Gesetzmässigkeit. Sie richtet sich auf das jeweilige Mittel, an dem man sich ausdrückt, konnte also in der Moderne nur auf das Material selbst gehen. Es war impressionistisches Dogma, dass man in den sieben Farben des Spektrums das Licht in allen seinen möglichen Stufen enthalten fände, und dass man mit ihnen direkt das natürliche Licht in seiner ganzen Helligkeit malen könnte, wenn man sie nur rein auftrüge und die Einigung dem Auge des Beschauers überliesse. Doch als Künstler ganz der Sinnlichkeit ihres Auges und ihres Ausdruckswillens hingegeben, haben sie zuweilen die Farben gemischt und durch Valeurs harmonisiert. Eine jüngere und rationalere Generation wollte nicht nur die konsequente Durchführung des Satzes der Identität der Spektralfarben und der Lichtstufen, sondern legte sich zugleich die Frage vor, ob es nicht den Farbbeziehungen immanente Gesetze gäbe, die die Lichtgebung einer notwendigen Gesetzmässigkeit unterwerfen würde. Man suchte Prinzipien, die der Lichtanalyse des einmaligen Wahrnehmungsaktes die Willkür persönlicher Interpretation nehmen und eine unumstössliche Ordnung statuieren sollten.

Der Neo-Impressionist misstraut bereits der Allmacht der Elemente, die der Konzeption des Impressionismus zugrunde lagen: der Natur und der instinktmässigen und später routinierten Analyse der Mittel. Er fordert irgend ein Sicheres innerhalb der allgemeinen Bewegung der impressionistischen Kunst. Oder anders ausgedrückt: Er unterscheidet bereits zwischen





Phot. E. Druet, Paris *Sammlung Götz*

Georges Seurat Le Chahut (Abb. 11)

Bild und Skizze. In dieser steht sein Naturempfinden auf der Basis des Impressionismus. Er notiert einen momentanen Eindruck, der in einer kleinen Skizze den Licht-Farbkontrast einfacher, konzentrierter, klarer geben kann. Aus diesen Skizzen macht der Neo-Impressionist ein Bild (oder was er so nennt), indem er diese Hauptfarbmassen nach den der Materie immanenten Gesetzen verbindet. Man konzipiert aus dem Objekt und vollendet nach einer Theorie über die Farbe.

„Nach der neo-impressionistischen Auffassung vermischt sich die Farbe des Sonnenlichts, das je nach der Tageszeit und den örtlichen Umständen gelb, orange oder rot ist, mit der Lokalfarbe und gibt dieser, wo sie von der hellsten Beleuchtung getroffen wird, glutrote und goldene Nebentöne. Der Schatten ist dagegen als getreues Komplement des Lichtes je nach der Härte des Lichtes violett, blau oder blaugrün, die nichtbeleuchteten Töne in der Lokalfarbe werden daher durch diese kalten Töne beeinflusst.“ Von dieser Beobachtung des Komplementärverhältnisses von Licht und Schatten ausgehend, formuliert nun Signac, wie man sich alle Vorteile der Leuchtkraft, der Farbgebung und der Harmonie sichern kann und zwar: 1) „durch die Anwendung ausschliesslich reiner Farben (aller Farben des Prismas und aller ihrer Grade) und durch die Ausnutzung des in der Netzhaut sich vollziehenden Mischungsprozesses dieser Farben, 2) durch das Getrennthalten der verschiedenen Elemente, also der Lokalfarbe, Beleuchtungsfarbe, Reflex- und Kontrastwirkung, 3) durch die Abwägung und Ausgleichung dieser Elemente untereinander (nach den Gesetzen der Kontrastwirkung, der Abstufung und der Strahlung), 4) durch die Verwendung von einzelnen Pinselstrichen, deren Grösse in einem richtigen Verhältnis zur Grösse des Bildes selbst steht, so dass sie beim erforderlichen Abstand mit den angrenzenden Pinselstrichen im Auge eine Mischung eingehen“.

Dieser „methodisierte Impressionismus“ richtet seinen Verstand zugleich mit der Ordnung der Materie auf die Ordnung des Ganzen. Zugleich mit der Zerlegung der Farbe kam ihm der Richtungswert der Linie zum Bewusstsein und von Seurat, dem geistigen Haupt und bedeutendsten Künstler der Gruppe, stammt der Satz: „. . . diese Sehnsucht nach Harmonie würde von der Linie, vom Licht und von der Farbe geschaffen. Diese können wir in ruhige, heitere oder traurige Harmonien fassen. Die Heiterkeit des Lichtes gibt der Glanz der Sonnenstrahlen, die Heiterkeit der Farbe die warmen Farben, die der Linie ihr Himmelstürmen. Die Ruhe des Lichtes verleihen das Abwiegen von Licht und Schatten, die der Farbe die kalten

und die warmen Farben, die Linie erhält ihre Ruhe durch ihr Streben nach dem Horizonte. Endlich stammt die Traurigkeit des Lichtes von den Schatten, die der Farbe von der Herrschaft der kalten Farben, die der Linie von dem Herabsinken in die Tiefe her. Aus diesen Elementen muss unsere Komposition, in Harmonie mit unserer Vision, geschaffen werden." Aber die Elemente bleiben auseinander, gewinnen nicht die Einheit der Form, da ihr Sinn und Bedeutung noch immer darin liegt, eine psychische Realität an der Lichtrealität zu beschreiben. Mag sich der impressionistische Farbfleck in eine feste und zum Ganzen relative Gestalt fixiert haben, mag ihre Aufeinanderfolge theoretischen Prinzipien gehorchen, von der Materialbezeichnung kommt er nicht fort. Und ohne die Formgestaltung wird alle Ordnung unorganisch, intellektuell oder geschmäcklerisch. Das Schaffen von Beziehungen ist nicht Gestaltung, das sinnliche Abwägen der Massen nur ein Surrogat derselben. All das ist äusserlich, Anekdote. Darum haben die Kontraste noch keine Zeugungskraft, um ein Neues, Ganzes zu erbauen, sie stehen unvermittelt gegeneinander, endlose Parallelwiederholung ist ihr Reichtum, und Kurven müssen sie verschleifen. Die Farbharmonisierung ist voll von linearen Abruptionen oder Langweiligkeiten unendlicher Wiederholungen. Einer vollkommenen Konfusion aber steht man gegenüber, sobald man auf die Raumgestaltung achtet. Wo dieselbe nicht durch die rein dekorative Fläche umgangen ist, ist der naturillusionistische Raum nicht verlassen, und die Diskrepanz wird erst deutlich, wo stärkere Kraft die Raumperspektive hart gegen die Fläche stellt wie Seurat im Chahut.

Die Substituierung einer wissenschaftlichen Theorie konnte die Kluft zwischen dem neuen rationalen Willen zur Ordnung und dem Festhalten an der momentanen und individualisierten Sensation nicht überbrücken. Man materialisierte das Licht ebenso wie die Funktionen der Gestaltung. Aber trotzdem bedeutet der Neo-Impressionismus einen ersten Schritt — wenn auch einen Fehlschritt — von dem reinen Naturalismus der Gestaltung fort. Er betonte in seinem Schaffen stärker die Bedeutung des Subjekts, wenn auch nur nach seiner rationalen, rechnenden, sich selbst bewussten Seite hin, und in seinem Werk den Zusammenhang mit der Wand.

CÉZANNE

„Cézanne semble être un élève de César Franck. Il joue du grand orgue constamment ce que me faisait dire qu'il était polyphone." (Gauguin)

„Je vais en développement logique de ce que nous voyons et ressentons par l'étude sur nature." (Cézanne)

Während Signac seine kleine und fadenscheinige Konzeption mit der Bordüre eines wissenschaftlichen Gesetzes geschmackvoll verbrämte, trug in heroischer Einsamkeit ein Riese die weltenschwere Last der Erkenntnis der absoluten Gestaltung. Sie kreiste über allen seinen Vorstellungen mit der dämonischen Magie fatalistischer Gestirne und zwang den schon vierzigjährigen Träumer zu jener unerhörten Anspannung seines Willens, die Gegenpole der Welt in eins zu binden in einer unendlichen und unabsehbar mühseligen Arbeit.

Jede Immanenz von Ich, Welt und Gott, jede prästabilierte Harmonie und Ordnung war entschwunden vor dem entnervenden Skeptizismus einer völligen Diskrepanz und Dualität des Daseins. Aber aus der Verzweiflung wuchs ihm, der einmal ganz tief die Einheit der Welt gefühlt haben musste, die Kraft zum schöpferischen Tun. Sein Wille bejahte diesen Dualismus, stellte ihn mit Energie und Kraft heraus, vereinzelte Mensch von Mensch im Sein und im Handeln zu einer rastlosen Einsamkeit und trieb einen jeden für sich mit ringkämpferischer Seelenenergie gegen die undurchdringliche Wand des Absoluten. Der Wille *wollte* diese Einsamkeit, der Wille *wollte* dieses Drängen und vor allem: der Wille wollte die absolute Gestaltung. Je mehr er sich von dem Bewusstsein hiervon erfüllte, um so mehr bedrohte er die Unmittelbarkeit der schöpferischen Stimmung. Der Wille, der eine Anspannung ist, findet letzthin noch immer im Passiven seine Erlösung, und Cézanne stellte das Ruhende als kontinuierlich und zusammenhängend dar, aber mit dem Schauer des Todes, des Nichts, das Aktive dagegen

sprunghaft, zerrissen, diskontinuierlich. Und es sind typisch Cézannesche Konflikte, dass das aktive Licht in die ruhende Dunkelheit hinein aufgesaugt wird, oder dass aus der in vornehmer Abgeschiedenheit ruhenden Welt ein wütender Wille hervorbricht, um eine Einheit zu erzwingen. So gewinnt der Wille selbst materiellen Inhalt, anstatt reine Funktion zu werden.

Es ist die bezeichnendste Eigenschaft dieses Willens, dass er in sich dualistisch ist, getragen wird von dem Geschick, in Kontraste zerspalten zu sein. Seine schöpferische Fähigkeit wollte zwei Elemente zueinander bringen, die in der Entwicklung auseinander lagen: ein modernes Destruktives, das die Ausbalancierung konträrster Massen liebt, diagonale Raumzerschneidung und sich zerstückelnde Linien, enges, dichtes Leben in dem Gestalteten — Momente, die man über Romantik und Barock zu ihrem gotischen Ursprung zurückführen könnte. Sie haben die spezifisch moderne Note des Gestaltens über die intim beobachtete Natur und des schöpferischen Denkens direkt in der Materie. Dann ein Klassisches, Struktives, das die Harmonie der Massen und die Flächentektonik des Raumes liebt, die Wollust der Kurve und den sich ohne Überschneidung ausbreitenden Kontur. Das Gotische findet seine Erlösung vom Individuellen im Übersinnlichen, optisch: senkrecht, das Klassische im Allgemeinen des Endlichen, optisch: wagrecht. Diese beiden konträren Funktionen menschlichen Erlebens versuchte Cézanne in eine neue Einheit zu fassen. Aber dieses dritte Reich ist keine literarische Synthese. Cézanne steigert z. B. das Moment des Schmerzes weder zum Prometheus noch zur Maria, sondern fand einen Rhythmus von Formen, Farben und Linien, die einen Gegenstand konstituierten und in diesem Gegenstand die Materialität der Kontraste aufhoben d. h. er schickte seine Vision durch die Realität, durch die Optik.

Diese Spannung von Kontrasten, die sich bis in jede einzelne Empfindung hinein verfolgen lässt, kennzeichnet die Cézannesche Optik. Wir können sagen, dass eine Empfindung bei Cézanne ebensowenig ohne ihren Kontrast auftritt, wie ohne die Totalität im Umkreis der Sinnesorgane. Dass ein Bacchanale mit kalten Farben gegeben, das Licht überhaupt oft kalt empfunden wird, könnte noch als ein äusserlicher, statischer Kontrast erscheinen. Aber schon die typische Farbgebung Cézannes, in der Blau mit Ocker, Grün dagegen nur ideell mit dem Rot im Ocker und Violett beantwortet wird, zeigt uns, dass hier ein durchaus dynamischer Vorgang vorliegt. Besonders deutlich wird dieser dynamisch-motorische Charakter an der Gewichtsempfindung. Sie ist nicht statisch, d. h. derart, dass gleiche Massenverteilung

auf beiden Seiten stattfindet, sondern ungleiche Massen werden zum Ausgleich gebracht. Cézanne tut alles, um die eine Hälfte schwerer zu machen. Die Besetzung der Fläche überhaupt ist grösser, der Stoff schwerer, das Licht dunkler, die Farben kälter. Die Mittel, mit denen er dann doch ein Gleichgewicht erhält, sind die grössere Raumweite auf der leichteren Seite, die diagonal-symmetrische Gewichtsbeziehung, die motorische Aktivität der Linie, die aus der inneren Spannung ein lebendiges Kräftespiel macht. Doch versucht Cézanne immer, die reine Dynamik der Empfindung, ihr Schweben zu konzentrieren, indem er die individuelle Nuance, die ihm die Sensibilität seines Organs vermittelt hat, einem bestehenden Begriff annähert oder sie zu einer ganz deutlichen, neuen Allgemeinform kondensiert. Es wiederholt sich zum Beispiel, dass er mit Violett einen frühreifen Geschmack (Übergangsstadium vom Unreifen zum Reifen), mit einem für ihn sehr bezeichnenden Ockerton ein Morbides (Übergang zwischen Reife und Fäulnis) ausdrückt. Vor allem aber richtet sich die Kontrastempfindung auf den Raum selbst, so dass jeder Raumtendenz eine Gegenrichtung entspricht, und damit eine innere Lebendigkeit der Optik hergestellt wird, die als solche bereits verrät, dass das Sehen Cézannes ein von dem impressionistischen Wahrnehmungsakt völlig verschiedener Vorgang ist. Die Analyse des Impressionismus war Auge plus Sensibilität aller Sinnesorgane, die Cézannes ist Einheit von Auge und Intellekt. Beide sollen sich nach seinem Willen unterstützen, und so kam in die Optik selbst bereits ein organisierendes Element hinein. Die Gefahr freilich war nahe, dass sich der Intellekt zu Sehbegriffen materialisierte und damit den schöpferischen Prozess verendlichte. Die Forderung Cézannes, dass die eigene und neue Optik des Malers von einer Logik getragen und begleitet sein müsse, trug die Gefahr jeder Logik in sich, die sich ausserhalb des schöpferischen Prozesses stellt und sich verselbständigt. Für den schöpferischen Akt gibt es weder einen richtigen Begriff noch ein gültiges Urteil ausserhalb seiner eigenen Prinzipien. Soweit sich aber die Logik Cézannes in den Gestaltungswillen als reine Funktion einfügt, bedeutet sie den ungeheuren Schritt, dass das analytische Moment von einer Totalität getragen und bestimmt ist. „Lire la nature c'est la voir sous le voile de l'interprétation par taches colorées se succédant selon une loi d'harmonie."

Durch dieses Bestimmtsein charakterisiert sich Cézannes Arbeitsweise: „d'abord une soumission complète au modèle; avec soin l'établissement de la mise en place, la recherche des galbes, les relations des proportions;

puis, à très méditatives séances, l'exaltation des sensations colorantes, l'élévation de la forme vers une conception décorative; de la couleur vers le plus chantant diapason. Ainsi plus l'artiste travaille, plus son ouvrage s'éloigne de l'objectif, plus il se distance de l'opacité du modèle lui servant de point de départ, plus il entre dans la peinture sans autre but qu'elle-même; plus il abstrait son tableau, plus il simplifie avec ampleur après l'avoir enfanté étroit, conforme, hésitant.

Peu à peu l'œuvre a grandi, est parvenue au résultat d'une conception pure. Dans cette marche attentive et patiente toute partie est menée de front, accompagne les autres, et l'on peut dire que chaque jour une vision plus exaspérée vient se superposer à celle de la veille, jusqu'à ce que l'artiste lassé sente fondre ses ailes à l'approche du soleil, c'est-à-dire abandonne au point le plus haut, où il a pu l'élever, son travail; en sorte que s'il avait pris autant de toiles qu'il a passé de séances, il résulterait de son analyse une somme de visions ascendantes, graduellement vivantes, chantantes, abstraites, harmonieuses, dont la plus surnature serait la plus définitive; mais en ne prenant qu'une seule toile pour cette lente et fervente élaboration, Paul Cézanne nous démontre que l'analyse n'est pas son but, qu'elle n'est que son moyen, qu'il se sert d'elle comme de piédestal et qu'il ne tient qu'à la synthèse destructive et concluante."

Es ist der Weg, der von der Zerlegung einer konstatierten Tatsache in ihre Bestandteile fortführt zu der Erkenntnis der Ursachen, die das Leben der Objekte gebildet haben, es ist der Weg von der Materialität des Erlebnisses (am Objekt und Subjekt) zu der Energetik des Konfliktes, es ist der Weg aller zur absoluten Gestaltung drängenden Kunst. Dieser Weg vom Sujet zum Motiv bestimmt sich bei Cézanne durch seine Tendenz auf das Wesentliche. Seine Kunst strich den Absolutismus des Individualitäts- und Differenzierungsprozesses. Cézanne suchte in der Natur über das Einmalige und Geistreichelnde hinaus das Ewige im Allgemeinen und darum oft im Banalen. War das Sujet zum Beispiel ein Strassendurchblick, so betonte er: der Strassendurchblick — das Fliehen der Strasse, das Spitze des ideellen Zusammentreffens, das Stehen der Laubmassen und die Rundung ihrer Wölbung, und hieraus gewinnt er die künstlerischen Formelemente. Cézanne holt gleichsam aus dem Natursujet die immanent gegebenen allgemeinsten Möglichkeiten heraus und baut aus ihnen die neue Kunstganzheit auf. Da sie nicht auf dem Wege der Absonderung, der Abstraktion, sondern der Verdichtung gewonnen waren, durch das Zurückgehen auf die

Gründe der Objektwerdung selbst, so verharrte Cézanne nur in mangelhaften Werken in diesem Allgemeinen, das an sich nicht weniger weit von der wirklichen und zu fordernden Realität entfernt ist als das Einmalige. Er gewann den Grund der Dinge, und die Gesetze ihrer Wendung durchschauend, baut er aus ihnen die neue Welt der Kunst. Das Sujet wurde ihm Motiv, das heisst plastisch-energetische Form, eine neue Welt, die sich nach eigenen Gesetzen vollendete. Aber sein Vorgehen barg Gefahren. Nicht nur dieses Steckenbleiben im Allgemeinen, das den schöpferischen Prozess verendlichte, sondern eine Spannung zwischen diesem und der Natur. Indem Cézanne, mit ihrer Wiedergabe beginnend, sich im Schaffen von ihr entfernte, kam es nicht selten, dass der aus der Beschreibung gewonnene Abschluss, die aus der Natur oder der Vision durch Silhouettierung abzuziehende Ganzheit, oft in Widerspruch trat zu der kunstorganischen Einheit, und dass die letztere von der ersteren durch das Festhalten eines dekorativen, von vornherein aus sinnlichen Geschmacksgründen fertigen Momentes verhindert wurde. Es beruht dies auf dem Cézanneschen Verhältnis von Subjekt und Objekt. Die Ganzheit, die jenes aus der Verschweissung der polaren Kontraste gebar, war nicht mit der konkreten Realität selbst gezeugt, und wenn es dann von dieser ausgehend zu jener zurückwollte, so ergab sich eine Spannung, die er selbst mit Worten ausgedrückt hat, die die Prinzipien der schöpferischen Gestaltung bedrohen würden, wären sie nicht einem Manko der persönlichen Begabung des Künstlers zuzuschreiben, das darin bestand, dass der Wille, der die beiden einte, sich nicht von ihnen befreiend, reine Funktion wurde, sondern materiellen Inhalt gewann: „L'étude modifie notre vision à tel point que l'humble et colossal Pissaro se trouve justifié de ses théories anarchistes.“

Das aber ist seine wahre Grösse, dass er auf diesem Studium der Natur bestand. Je mehr durch die Spannung der Kontraste seine Vision im Leeren blieb, desto stärker beharrte er auf der Realisierung, darauf, dem in wesenloser Reinheit schwebenden Ideal einen Körper zu schaffen. „Le plus fort sera celui qui aura vu le plus à fond et qui réalisera pleinement comme les grands vénitiens.“ Realisieren aber kann nur heissen, seine Sensation den Prinzipien der absoluten Gestaltung überhaupt und der speziellen Kunst im besonderen unterwerfen: Subjekt und Objekt in dem sich selbst setzenden Konflikt zu einen und diesen zu einem Organismus zu vollenden; die Vision an der Konkretheit der Gegenstände und ihren räumlichen Werten verdinglichen und darüber hinaus an diesem Dinge materialisieren. Kurz: den

Geist in den Staub treiben, um aus ihm einen festen Körper zu machen, in dem eine an dem unendlichen Leben teilhabende Seele wohnt. Cézanne wusste, dass es ohne diese Verkörperlichung keine Kunst gibt, und dass sie nie auf dem Wege direkter Beschreibung zu erreichen ist. „Ich wollte die Natur kopieren, es gelang mir nicht. Ich war mit mir zufrieden, als ich entdeckte, dass die Sonne zum Beispiel (oder besonnte Gegenstände) sich nicht wiedergeben liess, sondern dass man sie durch anderes, als was ich sah, umschreiben musste — durch die Farbe." Was der Künstler hier an seinen Materialien ausdrückt, gilt für das ganze Gebiet des Seelischen. Es ist das Wesen der Kunst, dass sie das Erlebnis nicht direkt und unmittelbar weitergeben kann, sondern nur in einem Körper und darum indirekt. Es macht den besonderen, modernen Reiz aus und bezeichnet zugleich die Grenze der Cézanneschen Kunst, dass man den Weg dieser Realisation auf dem Werke ablesen kann.

Man hat also Cézanne ganz zu Unrecht einen Mystiker genannt. Er war es — wie jeder Künstler — am Ausgangspunkt seines Lebens. Denn hätte er die Einheit der Welt nicht einmal mystisch empfunden, wie hätte sich ihm der Trieb bilden sollen, die zerfallene in einer Schöpfung zu einen? Für ihn als den Künstler war sie ein unendlich verworrener, lange aus dem Schosse Gottes entfallener Dualismus. Das Urwesen der Mystik hat Meister Eckehart in seiner Predigt von der Armut am Geiste dargelegt. Es heisst dort: „Also sagen wir: der Mensch solle so arm stehen, dass er eine Stätte, darin Gott wirken möge, weder sei noch in sich habe! Solange der Mensch in sich Raum behält, so lange behält er Unterschiedenheit. Darum eben bitte ich Gott, dass er mich Gottes quitt mache! Denn das unseiende Sein ist jenseits von Gott, jenseits von aller Unterschiedenheit: da war nur ich selber, da wollte ich mich selber und schaute mich selber als den, der diesen Menschen gemacht hat! So bin ich denn die Ursache meiner selbst, nach meinem ewigen und nach meinem zeitlichen Wesen. Nur hierum bin ich geboren. — In meiner Geburt wurden auch alle Dinge geboren: ich war zugleich meine eigene und aller Dinge Ursache. Und wollte ich: weder ich wäre noch alle Dinge. Wäre aber ich nicht, so wäre auch Gott nicht!" In diesen Worten liegt der vermessene und tragische Sinn aller Mystik. Vermessen, weil sie die ganze Realität und den transzendenten Gott jeder Religion hineinzieht in die in völliger Abgeschiedenheit lebende Seele; und tragisch, weil sie konsequenterweise von diesen Erlebnissen nicht reden kann, ohne sich selbst zu verleugnen. Denn das Wort, der Begriff ist schon die

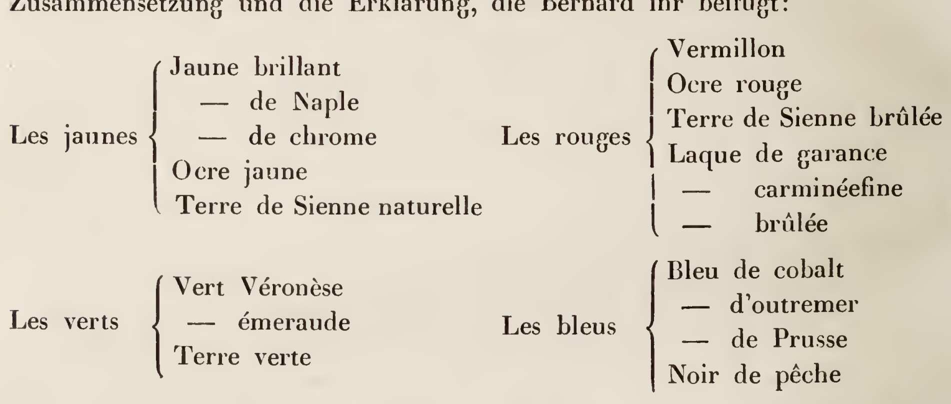
Tat des schöpferischen Menschen. Da dessen Wesen aber darin besteht, dass er eine Realität setzt, durch die organische Gestaltung dieser Realität das Absolute zu erreichen strebt, so kann man unmöglich den schöpferischen Menschen durch den mystischen definieren. Der Satz wird erlaubt sein, dass der Künstler nur auf Kosten seiner schöpferischen Kraft Mystiker, der Mystiker nur auf Kosten der Reinheit seiner mystischen Erfahrung schöpferischer Mensch sein kann.

Cézanne aber wollte mit der ganzen Energie seines bewussten Willens schöpferischer Mensch sein. Seine ganze künstlerische Entwicklung lässt sich als eine Gewinnung und Vervollkommnung der Realisationsmittel begreifen. In seinen frühen Werken hemmt ein pathetisches Ausdrucksbedürfnis, das sich in starken Kontrasten und sprunghafter Flächenbesetzung befriedigt, die klare Entwicklung der Form und die Eindeutigkeit des räumlichen Ablaufes. Elemente romantischer Kunst, vor allem aus Daumier, waren das psychisch-stoffliche Surrogat der Willensanspannung, die sich später in der Gestaltung selbst äussert, in der plötzlichen Schärfe, mit der eine Richtung unterbrochen wird, in dem Hineinhauen einer Konträrform in ein in sich ruhendes Formensemble, vor allem aber in der Aufdringlichkeit der Formbeziehungen und in der Zentrierung des optischen Prozesses im einzelnen Sehakt wie in der Gesamtvorstellung. Diesen wesentlichen Fortschritt verdankt Cézanne den Impressionisten. Deren Betonung des Arbeitens direkt vor der Natur gab ihm einen neuen Gegenstand der Realisierung, und Cézanne hat nie aufgehört, die Wichtigkeit dieses Schrittes zu betonen. — Wie die gesamte Entwicklung, so stellt sich auch die jedes einzelnen Werkes als reine Vervollkommnung der Realisierung dar. Auf dem Wege von einer früheren zu einer späteren Fassung fällt alles, was noch naturalistische Ausdeutung war, zu Gunsten einer logischen Organisierung der Gestaltung.

Auf welchem Wege und in welchen Formen wird diese von Cézanne erreicht?

Er begann mit der Bildung seines Mittels. Wie das Wort der Wissenschaft nichts gemein hat mit dem Wort des täglichen Umgangs, so ist das Material der Farbe und der Linie nicht das Mittel des Künstlers. Cézanne begriff, dass das Material überhaupt nicht die Natur bezeichnen könne, sondern dass es in ein einheitliches Mittel zu bilden sei, das seinerseits die Sensation umschrieb. In diesem Prozess vom Material zum Mittel war der ganze Gestaltungsvorgang keimhaft enthalten. Das Licht war nun nicht mehr Selbstzweck der Darstellung, sondern hatte sich mit der Farbmaterie

zu einen, und zwischen Farbe und Linie bestand kein Wesensunterschied in der Bedeutung als konstituierendes Element, da beide der Form zu dienen haben. „Le dessin et la couleur ne sont point distincts; au fur et à mesure que l'on peint on dessine; plus la couleur s'harmonise, plus le dessin se précise. Quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude.“ Das einheitliche Mittel Cézannes war zwar stark nach der Seite der Farbe hin betont, Farbe wurde mit Farbe beantwortet, und das Wort Valeur soll nie von ihm gebraucht worden sein, aber es war weit davon entfernt, reine Farbe, d. h. nur Farbe zu sein. Mit diesem so gebildeten Mittel schuf Cézanne. Er dachte in ihm. Wo frühere Künstler die Kompositionsführungen gegenständlich machten, das Mathematische realisierten, da bringt Cézanne Brechungen, Änderungen, Betonungen des Mittels selbst. Das war nur dadurch möglich, dass er mit einer sehr reichen Palette arbeitete. Hier ihre Zusammensetzung und die Erklärung, die Bernard ihr beifügt:



Les jaunes	Jaune brillant — de Naple — de chrome Ocre jaune Terre de Sienne naturelle	Les rouges	Vermillon Ocre rouge Terre de Sienne brûlée Laque de garance — carminéefine — brûlée
Les verts	Vert Véronèse — émeraude Terre verte	Les bleus	Bleu de cobalt — d'outremer — de Prusse Noir de pêche

„La composition colorée est ici répartie selon le cercle chromatique et de la façon la plus étendue; de telle sorte que, du blanc d'argent qui en forme le sommet, jusqu'à la base, qui en est le noir, elle passe par une parfaite gradation des bleus aux verts et des laques aux jaunes. Une telle palette a l'avantage de ne point pousser à trop de mélanges et de donner beaucoup de relief à ce que l'on peint, car elle permet les écarts du foncé et du clair, c'est-à-dire les contrastes vigoureux.“

Cézanne bändigt das Leben solchen Farbumfanges, indem er es einerseits auf eine tache dominante hin bezieht, konzentriert, andererseits zu einer schwebenden Farbfläche einigt. Diese ist das Produkt einer logischen Abwicklung aller im Grund- und Konzeptionsakkord immanenten Möglichkeiten zu einer in der Imagination prästabilierten Harmonie, das heisst die

Folge einer Gestaltung. Ihre Klarheit kommt aus der logischen Notwendigkeit, mit der die aus persönlichster Optik gewonnenen Kunstelemente durchgeführt werden; ihre Ruhe aus dem in der Imagination prästabilierten Ziel.

Das geschaffene Mittel ist formdienend, mitbedingt durch die Modellierung und Raumgebung. durch das organische Herausarbeiten des Kubischen aus der Fläche. Die Modellierung konzentriert sich für Cézanne nach den Formen von „sphère, cône et cylindre". Doch bildete sich ihm bei seinem Mittel, aus dem der reine Valeur ausgeschaltet war, der Begriff des modeler zu dem des moduler. Die nebeneinandergesetzte Farbabstufung sollte kubische Werte direkt ergeben. So kannte Cézanne eigentlich zwei Arten der Modellierung. Die eine zerlegt den Gegenstand in getrennt und selbständig aufeinanderfolgende Ebenen, deren Tiefenfolge durch Farbdifferenzierung erreicht wird. Sie organisiert die Kunstform als eine Folge logisch verbundener Seinskontraste. Die andere aber ist nach alter Art illusionistisch und dient scheinbar einer grösseren Realisierung. Das spezifisch moderne Problem: Wie können naturorganische Gegenstandseinheit und kunstorganische Gestaltungseinheit zum Decken gebracht werden? hat Cézanne mit der ganzen Kraft seines Willens zu lösen gestrebt, aber sich letzthin doch mit einer Ausgleichsform naturatmosphärischer Art begnügen müssen. Daher die häufige Wiederkehr grosser Laubmassen, einfarbiger Kleider und Anzüge (moderner Anzüge, mit denen noch niemand etwas hatte anfangen können), spiegelnder Wasser, gestreckter Felder usw. An ihnen fand Cézanne ein gefügiges Material, die Gegenstandsform der Bildobjekte zu bestimmen. Da sie nicht mehr aus dem natürlichen Sein herüber genommen wurden, mussten sie geschaffen werden, und zwar nach den Prinzipien der Gestaltung selbst: durch die Grundstimmen der Konzeption, durch die Art der Modellierung und Raumbildung, durch die besondere Stellung im Ablauf des neuen Organismus, durch den Funktionswert für das Ganze. Kehrt eine Form, etwa die Kurve, wieder, so bestimmt sie sich in ihrer Gestaltsvariation aus dem Funktionswert des Raumteiles, an dem sie steht.

Die Doppelheit und Diskrepanz der Modellierung, die ihrerseits auf der zu starken Bewusstheit und damit Materialität des Willens beruht, ist vielleicht der Grund, weshalb Cézanne in seiner Realisierung nicht über das Konkrete hinauskam, weder nach der materiellen noch nach der psychischen Seite hin. Es war sein sehnlichster Wunsch, den Grad des Scheins zu erreichen, den der Kitschmaler Bouguerau hatte. Denn mit der völligen Materialisierung hätte sich die Lebendigkeit seiner Optik erhöht.

Wenn ihm dieses Ziel auch versagt blieb, sein ganzes Streben ging darauf, die blutvolle Wärme der Sensation, das Leben der Psyche und der Dinge durch die absolute Gestaltung nicht totzuschlagen, indem er von ihm abstrahierte, sondern es in ihr zu bewahren. Es gab für ihn keine Gestaltung ohne dieses Leben.

Noch deutlicher als in der Modellierung wird die Dualität und Diskrepanz, an der der schöpferische Wille Cézannes strandet, an der Raumbildung. Sie erklärt sich restlos aus seiner Art zu modellieren „selon sphère, cône et cylindre". Diese Formen sind unendlich und erlauben bei ihrer Parallelität zum Himmelsgewölbe keine Verbindung mit diesem. Aber erst die Verbindung und damit Verendlichung dieser beiden Kugeln ergibt den neuen Kunstraum. Bei Cézanne aber, für den der Teil der „sphère, cône et cylindre" soweit geht wie die dreidimensionale Gegenständlichkeit, fallen die beiden Momente auseinander und geben dadurch dem Naturraum Einlass in die kunstorganische Einheit. Seine Versuche, sie zu einen, haben mannigfache Erscheinungsformen. Zunächst die bekannte und oft wiederholte Dreiteilung der Fläche in wagerechter Richtung, die bei einem landschaftlichen Sujet einen vorderen, stark kubisch modellierten Plan hat, hinter dem sich dann das Meer als weite blaue Fläche gross aufrichtet, verbindend mit dem Himmel; die bei einem Stilleben oft einen vorderen und einen hinteren senkrechten, der Fläche parallelen Plan betonen, zwischen denen der Tisch in schrägem Ansteigen die Verbindung schafft. Wollte Cézanne die kubische Kraft dieser Schrägrichtung bis zur letzten Raumspannung ausnutzen, so musste er den Gegenstand senkrecht zu ihr stellen, wodurch dann die berüchtigten Perspektiven entstanden. Ein anderes Signum ist die starke Aufsicht auf die Dinge im Raum, so dass sich Cézanne gleichsam eine neue Raumschicht (zum Beispiel an den Dächern) zur Verstärkung und Vermittlung seiner Raumtendenzen schuf. Gerade diese Art der Raumgebung lässt am deutlichsten die Schwierigkeit erkennen, die für Cézanne in der Begrenzung des Raumes in seiner Breiten- (und Höhen-) Richtung bestand. Abrupt und hart beginnen und schliessen die Bilder, und je stärker er nach der Kugel modelliert, um so mehr ist er genötigt, die Teile zwischen Kugelfläche und Bildrand mit alt hergebrachten Kulissen zu füllen. Diese beiden Randsenkrechten, die dann in ein deutliches optisches Verhältnis zu den Wagrechten der Flächenaufteilung treten, zeigen am deutlichsten die Rolle, die die Fläche mit ihren Grundrichtungen in der Cézanneschen Raumgestaltung spielt. Sie ist noch etwas dem neuen Organismus Fremdes, Aussenstehendes geblieben, und es bedarf der ganzen Willensanstrengung, sie in



Phot. E. Druet, Paris

Paul Cézanne — Schneeschmelze (Abb. 12)



Coll. Purrmann

Paul Cézanne — Das Haus Cézannes (Aquarell) (Abb. 13)



Phot. E. Druet, Paris

Paul Cézanne

Estaque (Abb. 14)



Phot. E. Druet, Paris

Paul Cézanne

Stilleben (Abb. 15)

die Raumgebung hineinzuziehen. So erklären sich alle Sujets, die diese Vermauerung der Ferne durch eine dichte Fläche (von Laubmassen und Ästegewirr) zeigen; so wurde der Raum enger genommen und der Figur angenähert. Das Problem erschien gleichsam um einen Schritt zurückgeschraubt. — Zu einer ganz anderen Form der Raumgebung kam Cézanne unter Benutzung der Diagonalen, als des destruktiven Elementes; zunächst wieder eine Dreiteilung der Art, dass sich zwei von den senkrechten Rändern her diagonal ins Bild hineingeschobene Flächen nach Art einer geöffneten Zange begegnen und durch eine dritte, vom unteren Rand her ansteigende Ebene geschlossen werden, auf die dann in senkrechter Richtung der Gegenstand gesetzt wird. So entsteht eine völlige Spannung des Raumes, die bewirkt, dass nichts aus der Bildfläche heraus in einen Naturraum fällt. Weniger radikal hat Cézanne die Struktur der Fläche ausgeschaltet, wenn er eine diagonale Raumrichtung am Rand — und die Ebene haltend — beginnen lässt, um allmählich in den Raum fortschreitend, denselben nach seiner Tiefe zu erobern. Hier wird dann das direkte der Raumtendenz durch die Lichtgebung zum Stehen gebracht, die, in der Gegendiagonale geführt, einen fruchtbaren Konflikt entwickelt. Doch ist Cézanne gerade bei diesen Bildern in der Höhenschliessung des Raumes zu Schwierigkeiten gekommen. Es fällt auf, dass die Grundform klassischer Einheit, die Ellipse, entweder nicht gefunden, oder umgangen ist. Aber bei allen Ungelöstheiten ist das die grosse Lehre, die uns Cézanne gibt, dass der Künstler zur Realisation seines Erlebnisses eine derselben adäquate Raumbildung zu erstreben hat. Er hat zuerst wieder die ganze Differenz zwischen naturillusionistischem Raum und Kunstraum erkannt. Freilich hat er letzteren nicht in restloser Reinheit gefunden. Statt einer organischen Bildraumeinheit, die er immer gesucht hat, gab er nur einen diskontinuierlichen und kompositären Raum.

An diesem Punkte, wo wir noch über die Vollendung zu berichten haben, über das Verhältnis der Teile zum Ganzen, müsste das Gefühl entstehen, als ob nichts Fremdes mehr in unsere Darstellung hineinkommen könnte, als ob das noch zu Sagende mit eherner Konsequenz aus dem Gesagten folgen müsse. Denn da der gesamte Raum das Ergebnis aller seiner Teile ist, und jede Einzelform bedingt ist von dem Ganzen, wo anders sollten die Kräfte, die sie verbinden, liegen als in diesen Formen selbst? Das eben ist das Zeichen einer Kunst, die den Weg der absoluten Gestaltung beschritten hat, dass der Willkür des Schöpfers an einem bestimmten Punkte seines

Schaffens jede Möglichkeit genommen wird, dass er mit freier Überlegung nur die in der Konzeption selbst liegenden Möglichkeiten nach ihrer grössten Logik und ihrer vollkommensten Erscheinungsform zu vollenden hat. Es handelt sich dabei nicht um eine Mannigfaltigkeit von Teilen, um eine Buntheit und Fülle, sondern allein um jenen inneren Variationsreichtum, der sich mit der Sparsamkeit der Mittel steigert. Es handelt sich nicht mehr um eine möglichst grosse Häufung von Realität bezeichnenden Einzelheiten, nicht mehr um eine Freude an der reinen Mannigfaltigkeit des Daseins, sondern um das mehr oder minder bestimmte Andeuten und Herausarbeiten der unter das Gesetz subsummierten Einzelfälle, um die Erschliessung des ganzen Umfanges seiner Gültigkeit. Der Verlauf charakterisiert sich bei Cézanne durch die Zentrierung sowohl der Farbgebung wie der Modellierung, der Betonung und Sammlung bildfunktional wichtiger Punkte, wie der ganzen Komposition. Dabei ist es typisch für Cézanne, in welcher nahen und doch losen Form diese Funktionspunkte der Gestaltung um die der Fläche immanenten Punkte herum oszillieren und schweben. Deutlicher wird dieses Verhältnis von Fixierung und Freiheit in der Beziehung von mathematischer Grundfigur und Rhythmus. Wir sahen, dass bei vollkommenster Gestaltung die beiden sich durch ihre Durchdringung aufheben und dadurch den Schein der Natur erwecken. Bei Cézanne stehen sie in lebhafter Spannung. Der Wille zur Bindung nach der mathematisch-statuarischen Richtung wird alteriert durch den anderen, der als ein freier Rhythmus jene Bindung verhindert. So ist der Ablauf der Gestaltungsstimmen ein eigenes und sonderbares Zwitterding zwischen rein räumlicher Statuarik und rein rhythmischer Dynamik, ohne dass jene einzige Raumeinheit, die immer nur statuarisch-dynamisch sein kann, völlig erreicht wird. Daher erklärt es sich, dass Cézanne den Verlauf selbst mehr als eine Themenvariation begreift, denn als einen einheitlichen, sich steigernden Aufbau — ein Kompromiss, der um so unleidlicher ist, als Cézanne zutiefst ein dramatischer Charakter war. Denn ihm entwickelte sich der in jedem Konflikt liegende Kontrast zu einem Kampf von Kräften, von Willensstrebungen, die mit harten Schilden und wuchtig-mittelalterlichen Panzern gegeneinander kamen und aus dem Kampfe selbst eine neue Welt auftürmten, ein Königreich, so kolossal, so gross und tief, dass wir nur immer von neuem staunen, immer von neuem Entdeckungen machen. Einmal finden wir den grollenden Heros, einmal den lyrisch zarten Träumer, den olympstürmenden Riesen, den vom Adlerbiss des Absoluten zu Tode gequälten Prometheus. Die Welt eines

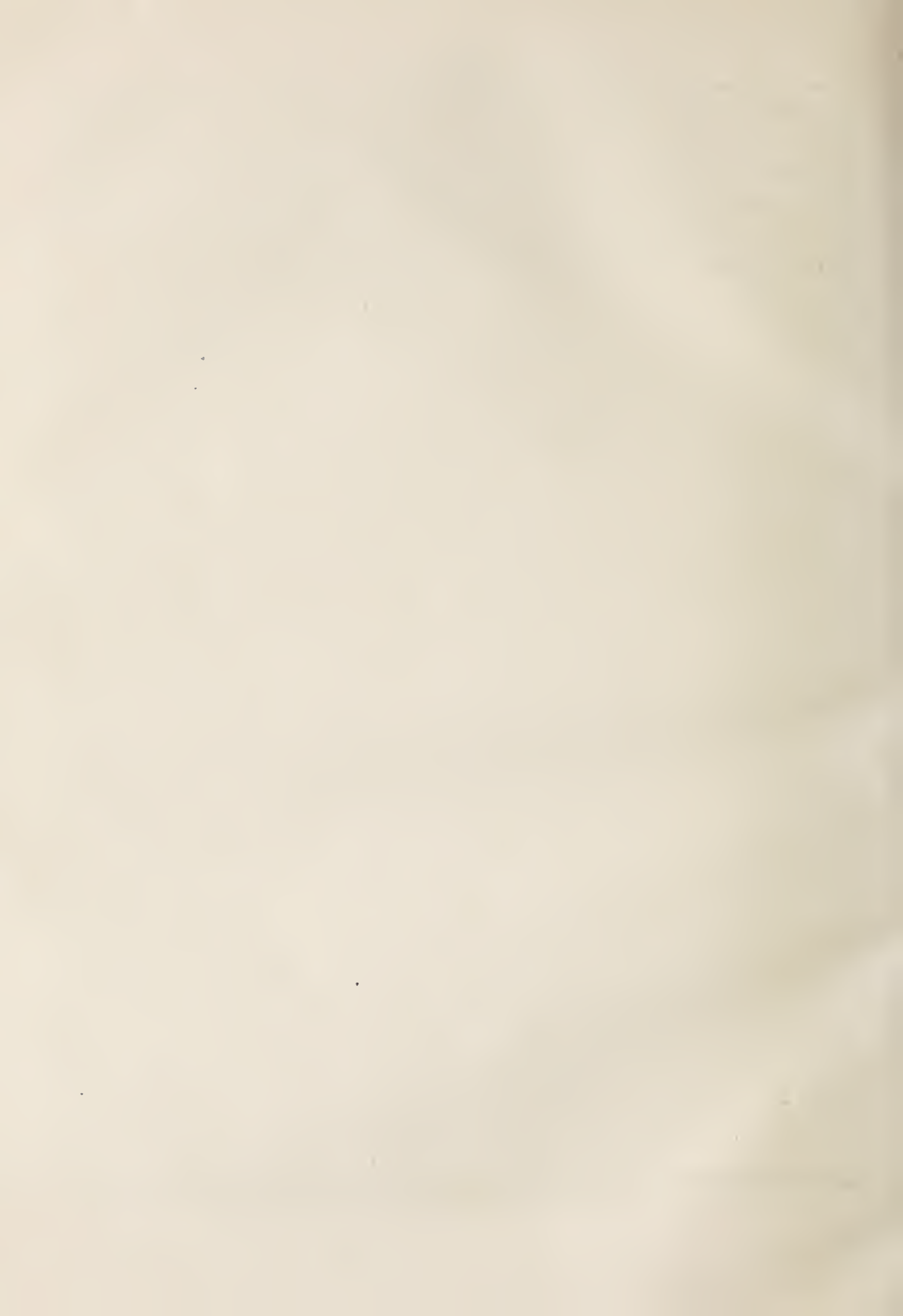
tragischen Menschen. Denn an seiner schöpferischen Kraft nagte eine ihm selbst innewohnende, seinem Charakter zutiefst angehörende Gegenkraft, eine Impotenz oder eine Überpotenz, jedenfalls ein Moment, das er mit der ganzen Anstrengung seines Willens übertäuben musste. „Je me suis juré de mourir en peignant."

So war sein Leben ein endloser Kampf darum: „faire de l'impressionisme quelque chose de solide et de durable comme l'art des Musées", das heisst ein Werk zu schaffen, das ganz gestaltet, das ein Bild ist. Und doch hat man gerade gegen ihn immer wieder von neuem behauptet, er hätte niemals eins gemacht. Aber er war der erste, der es überhaupt wollte, während sogar Renoirs Wille nur darauf gerichtet war, ein Moment der kosmischen Allheit beschreibend wiederzugeben. Warmes Sonnengelb liegt auf dem schmalen Streifen des Hintergrundes und wird, durch das Blau des Wassers hindurchgehend, kühler, bräunlich im grünen Gras und endet kalt, weisslichgelb im Vordergrunde rechts. Ein Wind streicht das Gras in der Gegenrichtung dieses Lichtzuges. Zerrissene Wolken am Himmel. Wiese, Wasser und Himmel sind möglichst ineinander übergeführt, die Kontinuierlichkeit des stofflichen Zusammenhanges hergestellt durch Farbflecken, die eine Lichtstufe bedeuten. Alle linearen Gliederungen der Massen verschwinden dagegen. Wollte man trotzdem die kubische Fülle der Grasbüschel für gestaltete Form nehmen, so würde ein Ausschreiten des Raumes das Gegenteil beweisen. Die Ferne verliert sich in die Unendlichkeit des Raumes, und der völlig verschwimmende Horizont hat keinen Form- und Motivzusammenhang mehr mit dem Raum. Das passive Erleiden der Atmosphäre bildet ihn. Ganz anders Cézanne. Trotz der Abnahme der Farbintensität sind die Dinge der Ferne in ihrer Gestalt den gleichen Bildungsgesetzen unterworfen wie die der Nähe, die sie vollenden. Licht, Farbe und Linie sind zu einem Mittel geeint, das nicht mehr seinen Sinn darin findet, Realität zu beschreiben, sondern allein den Konflikt zu einem Ganzen auszubauen und sich von diesem bestimmen zu lassen. Darin liegt die Bedeutung Cézannes gegenüber Renoir und den Impressionisten, dass er seinen Gestaltungswillen soweit von der Materialität des Erlebnisses befreien konnte, dass er ihm einen rein energetischen Konflikt schuf, der sich nach eigenen Gesetzen zu einem Organismus vollendete. „L'exemple de Cézanne nous enseignait à transporter les données de la sensation en éléments d'œuvre d'art." (Maurice Denis) Diese Steigerung der Gestaltung, die der Kunst erst das gibt, was ihr am eigentümlichsten ist: die Prinzipien der absoluten Ge-

staltung, sie ist nicht allein die Tat des Willens, wie man glauben machen wollte. Wille, solange er materiale Verwirklichung bedeutet, ist Willkür. Er wird erst reine Funktion und damit Basis einer notwendigen und schöpferischen Äusserung, wenn er ein Zurückgehen auf die Funktionen des Bewusstseins überhaupt und auf die Gründe der Objektwerdung bedeutet, die Tendenz der durchgehenden Verknüpfung beider und ihre Vollendung in den Grundprinzipien der Kunst selber, in den Prinzipien ihrer Realisierung. Diese Prinzipien konstituieren immer nur eine Form, nie eine Formel, immer nur einen Organismus, niemals ein Schema. Und hier liegt die Differenz — es ist die einschneidendste, die denkbar ist — zwischen Cézanne und Hodler. Hodler ist immer in der Materialität seines Erlebnisses befangen, also Naturalist, aber er kann ihm nicht einmal die dieser Stufe reine Erscheinungsform schaffen, die wir bei Renoir aufs höchste bewundern. Er limitiert seinen schöpferischen Trieb nicht auf dem Wege der Formbildung, sondern durch die Konstruktion eines Schemas. Wenn ich das Erwachen des Tages an variierten und aufeinanderfolgenden Stufen des Erwachens des Menschen darstelle, so habe ich den Inhalt durchaus begrifflich fixiert, ihm alle innere Weite und damit jedes Interesse genommen. Und wenn ich diese Etappen in eine fünffigurige Anordnung bringe, deren Hälften sich korrespondieren, so ist das eine Vereinzelung der Teile und eine äussere Ordnung, die nichts von der inneren Vitalität des Organismus hat. Es ist das ein Schema, das sich über den schon schematisierten Gedanken legt und dessen Endlichkeit optisch komplett macht. „La sensation exige que les moyens soient constamment transformés, recreés, pour l'exprimer dans son intensité. Il ne faut donc pas tenter de faire entrer la sensation dans un moyen préétabli, mais mettre son génie inventif d'expressions aux services de la sensation.“ (Bernard) Gegenüber dem Leben des Organismus ist das Schema der Tod. Und diese harte Unlebendigkeit eignet sowohl der Zeichnung wie der Farbe Hodlers. Dass es sich bei ihm lediglich um eine Illustration seiner Gedanken handelt — die freilich weniger eine Idee, ein Sein als ein Werden, eine voluntaristische Biologie zum Inhalt haben — würde man eher erkannt haben, hätten diese Werke nicht die Kraft zur Monumentalität. Es bleibt ihr Vorzug, dass sie sich im Beschauer gleichsam den Raum selbst konstruieren, in den sie hineingehören. Das zeigt ihre Kraft und ihre Endlichkeit zugleich, ändert aber nichts daran, dass sie unreine Äusserungen des schöpferischen Triebes darstellen.

Cézanne allein hat den reinen Weg zur absoluten Gestaltung gewollt, und

sein Werk allein bedeutet eine — wenn auch nicht restlose — Erfüllung. Nur allzudeutlich wird unsere Darstellung die innere Diskrepanz und die Zwitterhaftigkeit des Cézanneschen Bildes herausgearbeitet haben. Aber nicht gegenüber falschen Göttern, sondern allein gegenüber dem reinen Ziel der absoluten Gestaltung, das seinem Willen immer vorgeschwebt hat, werden wir zugeben, dass er kein vollkommenes Bild gemacht hat.



DIE NACHFOLGER CÉZANNES

„Gauguin ne m'a pas compris. Jamais je n'ai voulu et je n'accepterai jamais le manque de modèle ou de graduation; c'est un non-sens."
(Cézanne)

DER EXPRESSIONISMUS. GAUGUIN. MATISSE.

Seit dem Tage, da des einsamen Meisters von Aix Bilder von jungen Künstlern gesucht wurden, als Stützen, um sie über den ihnen völlig inadäquaten und seicht gewordenen Impressionismus hinauszuführen, hat sich das Werk Paul Cézannes beeinflussend in den Weg der Entwicklung geschoben, Beklemmungen der Verzweiflung und Ekstasen der Perspektiven verursachend. Wie ein breiter Berg stand es da, und es hat lange gedauert, bis einer den Mut fand, die Hochtour des Geistes zu seinem Gipfel auch nur anzutreten. Und wer von den Heutigen kann sagen, dass er ihn erreicht hat? Die ersten aber mussten sich damit begnügen, an seinem Fusse entlang gehend, einige seiner Weisheiten abzubröckeln und mit ihnen eine Fahrt aus den stagnierenden Gewässern des Impressionismus fort zu beginnen, um nach einer anderen Seite einen Ausweg zu suchen. Die harmonische Einheit von Ich, Welt und Gott, die in dem Cézanneschen Bilde geschaffen war, wurde zerrissen zugunsten einer völlig neuen, aber bedenklichen Grundlegung, die um ein gutes Stück diesseits seiner reinen Weisheit liegt. Man nahm das, was unrein war an seinen Leistungen, das Negative seines schöpferischen Triebes, und es verabsolutierend, setzte man an die Stelle des Naturalismus der Gestaltung jene andere, zweite (aber nicht unbedingt höhere) Stufe des Idealismus der Gestaltung. „Vom Standpunkt der Subjektivität haben wir den Gedanken: Die Natur, durch ein Temperament gesehen, ersetzt durch die Theorie des Äquivalents oder des Symbols. Wir stellten das Gesetz auf, dass die Empfindungen oder Seelenzustände, die durch einen bestimmten Vorgang hervorgerufen wurden, dem Künstler Zeichen oder plastische Äquivalente vermitteln, durch die er imstande ist, diese Empfindungen und Seelenzustände zu reproduzieren, ohne dass es notwendig sei, eine Kopie des eigentlichen Schauspiels zu geben; dass mit jedem Stadium unserer Empfindungen eine objektive Harmonie korrespondieren müsse, die es ermöglicht, sie zu übersetzen. Die Kunst ist nun nicht mehr eine Sensation, die wir mit den Augen in uns aufnehmen . . . nein, sie ist die Schöpfung unseres Geistes, zu der die Natur nur die zufällige Gelegenheit gegeben hat. Statt mit dem Auge zu arbeiten, erfassen wir mit dem geheimnisvollen Zentrum des ‚Gedankens', wie Gauguin sagte . . . und die Kunst wurde die subjektive Umwandlung der Natur.



Phot. E. Druet, Paris

Paul Gauguin — Die Flötenspielerin (Abb. 16)



Phot. E. Druet, Paris

Henri Matisse — Notre-Dame de Paris (Abb. 17)



Sammlung Stschoukin

Henri Matisse — Café Maure (Abb. 18)



Phot. E. Druet, Paris *Sammlung Stschoukin*

Henri Matisse Nature morte (Abb. 19)



Phot. E. Druet, Paris *Sammlung Michel Stein*

Henri Matisse Kopf (Abb. 20)



Vom objektiven Standpunkt aus wurde die dekorative, ästhetische und rationelle Komposition (auf welche die Impressionisten nichts gaben, weil sie sich ihrer Vorliebe für die Improvisation entgegenstellte) die Begleitstimme, der notwendige Milderungston für die Theorie der Äquivalente. Wie diese zugunsten des Ausdruckes alle selbst karikaturellen Übersetzungen, alle Übertreibungen des Charakters zuliess, so verpflichtete die objektive Umwandlung den Künstler, alles in Schönheit zu transponieren. Kurzum: die ausdrucksvolle Synthese, das Symbol einer Sensation musste durch eine eindringliche Umschreibung wiedergegeben werden und zugleich ein den Augen wohlgefälliges Kunstwerk sein."

Die Betonung des Subjekts! Das sollte die Lehre Cézannes sein: die Akzentuierung des schöpferischen Ich, das durch seine geistigen Funktionen von der Majestät des Objektes befreite. Man war dieser Knechtschaft überdrüssig, unbefriedigt von der Vereinzelung des Reizes, von der Egalisierung eines pantheistischen Ästhetizismus. Man wollte seine Empfindungen sammeln, zu einem Wesentlichen konzentrieren, das zugleich die Kraft hatte, von der stofflichen Materialität als solcher zu befreien, und das Erlebnis nicht mehr direkt, realistisch zu geben, sondern indirekt, symbolisch. „Es gibt zwei Arten, die Dinge auszudrücken, die eine ist, sie brutal zu zeigen, die andere, sie mit Kunst hervorzurufen. Indem man sich von der buchstäblichen Darstellung der Bewegung entfernt, gelangt man zu mehr Schönheit und Grösse." Äquivalent und Synthese wurden die beiden Grundbegriffe der neuen Kunst.

In einer doppelten Weise konnte man, den Reiz stabilierend, zu einem Wesentlichen vorzuschreiten versuchen: indem man entweder die Empfindung kondensierte, kontrahierte, vertiefte oder sie vereinfachte, reinigte und so auf die Wurzel zurückging. Aber beide Verfahren sind einerseits in sich endlos und setzen andererseits das Prinzip, nach dem verfahren wird, stillschweigend voraus, wenn anders nicht alles der völligen Willkür des Subjekts, den zufälligen Assoziationen der (sehr vorsichtig zu behandelnden) Phantasie überlassen werden soll. So erfordert die Subjektslage selbst — es ist das psychische Subjekt in seinen geistigen Funktionen des Kombinierens, Auswählens usw. — die Substituierung einer Mystik oder Metaphysik. Aber wie wir die Mystik gelegentlich schon abgelehnt haben, so können wir auch in der Metaphysik kein das schöpferische Tun konstituierendes Prinzip anerkennen, vielmehr zieht sie ihr ganzes Dasein überhaupt aus Quellen, die den schöpferischen Trieb negieren. Die metaphysische Hypothese verdankt ihre Existenz der Anerkennung der kausalen Zusammenhangslosigkeit des

Seins und der Ausfüllung dieser Lücken durch eine irgendwie fertige Kraft. Die Aufgabe des schöpferischen Tuns aber ist es gerade, den kausalen Zusammenhang dieser Welt zu schaffen, und zwar aus den Funktionen des Bewusstseins überhaupt und den Gründen der Objektwerdung, nicht aber mit Hilfe einer ausserrealen Kraft, sondern durch die Kräfte der Erfahrung selbst. So negieren sich Metaphysik und schöpferisches Tun ebenso wie Mystik und Kunst, und keine Tiefe und kein Glanz kann uns bestechen, in ihren Annahmen mehr als ein leeres Spiel subjektiver Willkür zu sehen, das keinerlei Notwendigkeit und Allgemeingültigkeit bei sich führt. Als Korrelat zu einer willkürlichen Stufe des Subjekts kann keine metaphysische Hypothese über die Willkür hinausführen. Darum ist der Begriff der Synthese, mag man ihn noch so sehr von allen missverständlichen Ausdeutungen befreien, die ihn mit Kinderzeichnungen identifiziert haben, weit davon entfernt, die Totalität des schöpferischen Triebes darzustellen, das, was Kant das reine Erfahrungsurteil genannt hat. Sie ist immer nur eine im letzten Grunde willkürliche und darum unverbindliche Beziehung, die das individuelle Subjekt vornimmt, wie weit es sich auch ins Allgemeine steigern zu können glaubt. (Diese Korrelation zwischen Vereinfachung und Steigerung, Abstraktion und Mimik ist durchaus typisch.) Da das Resultat immer in die leere Grube des Metaphysischen fällt, ist es nicht die notwendige, unantastbare, alles in sich enthaltende, gültige Form Cézannes, sondern ein im besten Falle optisches, im schlimmen Falle literarisches Äquivalent.

Aus der Betonung der geistigen Funktionen des Subjekts bestimmt sich sein Inhalt. Vom Impressionismus herkommend, d. h. nicht von dem Objekt, sondern von der Empfindungseinheit, nicht mehr auf das Wesentliche der Sache gehend, sondern auf das Wesentliche des Reizes, bestimmt sich der Inhalt durch eine fast völlige Ausschaltung der Objektrealität überhaupt. Das psychische Erleben wird unmittelbarer Inhalt der Kunst. Wir haben ihn als ungenügend ablehnen müssen. Denn charakterisiert durch den rein zeitlichen Verlauf, kann er nirgends zu einem sich selbst setzenden Konflikt führen, diesem unumgänglichsten Faktor der absoluten Gestaltung. Dann aber ist es der Sinn jedes psychischen Inhaltes, dass er im Prinzip nur einem Subjekt erfahrbar ist, also eine Mitteilbarkeit unmöglich macht, so lange er in sich beharrt. Eine Kunst, die sich zu diesem egozentrischen Subjektivismus verdammt, verurteilt sich damit zu einer völligen Armut, weil nicht der Inhalt gilt, sondern nur die geistige Funktion, und diese ohne das Hindernis am real-physischen Objekt nie zu ihrer vollen Entfal-

tung kommen kann. Freilich die reine Mannigfaltigkeit des Inhalts ist nicht geringer geworden. Dem Gefühle nach ein Gemisch aus Lyrik und Pathos, inhaltlich-stofflich eine Skala von den niedrigsten Instinkten zu mystisch-somnambuler Geistigkeit, vergrössert diese Mannigfaltigkeit die Willkür. Aus der Mystik, d. h. der ausserkausalen Beziehung des Menschen zum Absoluten, ist Telepathie geworden, d. h. das Problem ausserkausaler Beziehungen zwischen wahlverwandten Menschen. Aus der alles gebärenden Macht des Sexus ist eine banale Fünfgroschendirnen- und Kabarett-Sinnlichkeit geworden, die mit der neuen Mystik die völlig abstruse Sonderexistenz in der Empfindung des Malers teilt. Der neuen Tendenz zum Wesentlichen haften zwei Merkmale an, die sie jeder ähnlichen Tendenz früherer Zeiten entgegengesetzt sein lassen: die völlige Individualisierung, Absonderung des Erlebnisses und die völlige Hässlichkeit der stofflichen Gestalt. Wenn man solche Banalitäten zum höchsten Ausdruck forciert, diesen minimalen Gehalt zu Tode hetzt, so ist das Zeichen eines zweifelhaften geistigen Geschmackes.

Es ist offenbar, dass wir im Verhältnis zum Impressionismus einen völlig anders gearteten Persönlichkeitstypus vor uns haben. Die Spanne einer Generation, die die beiden Geschlechter trennt, hat eine scheinbar typische Veränderung hervorgerufen. Denn wenn nicht alles täuscht, ist die Differenz dieselbe wie die zwischen den Künstlern der letzten Generation des Quattrocento und der ersten des Cinquecento, die uns Wölfflin in so unnachahmlicher Klarheit geschildert hat. Mit denselben formalen Ausdrücken könnte die Entwicklung der Moderne bezeichnet werden: die stärkere und erschöpfende Inanspruchnahme des Mittels, die grössere Klärung der Flächen-Raumbeziehungen, die stärkere Schliessung der Bildform, die andere, stärkere Integrierung des Teiles ins Ganze, die Klärung und Vereinfachung der optischen Vorstellungen überhaupt. Nur muss man sich hüten diese Wesensdifferenz in eine Differenz der Wertungsgrade, in einen Entwicklungsfortschritt zu verwandeln. Wie gross die Anstrengung und die Leistung eines Matisse auch gewesen sein mag, ehe er zu seiner Einfachheit kam, ich stehe nicht an, Renoir den grösseren Künstler zu nennen ebenso wie Mantegna, Signorelli oder Botticelli dem Raffael oder Andrea del Sarto überlegen sind. Es handelt sich um zwei verschiedene Gestaltungsarten, die beide gleichweit von der absoluten Gestaltung entfernt bleiben und unter sich keinen anderen Wertungsvergleich zulassen als den der Persönlichkeitsstärke. Wenn jene von Leonardo erreicht wurde, so ist das Verhältnis Raffaels und Sartos histo-

risch-entwicklungsmässig zu ihm ebenso wie das des Gauguin oder Matisse zu Cézanne, d. h. der Künstler der absoluten Gestaltung steht historisch zwischen der naturalistisch-deskriptiven und idealistisch-abstrahierenden Gestaltungsstufe, nicht selten von der einen herkommend, die andere vorbereitend. Diese — offenbar typische — Form der historischen Beziehung der drei Gestaltungsstufen zeigt auch die deutsche Literatur in der Stellung Goethes zwischen den Künstlern der Sturm- und Drangperiode und den Romantikern.

Da der Prozess der Gestaltung und die Art seiner Erscheinungsformen immer nur den Kräften entsprach, die die schöpferische Tätigkeit von Anfang an enthielt, so wird sowohl das einzelne Element wie das Ganze der neuen Kunst gleich weit vom impressionistischen Farbfleck und der völlig offenen, fragmentarischen Bildskizze wie von der Form und der organischen Bildhaltung Cézannes entfernt sein. Dem Impressionismus gegenüber bedeutet es (wenigstens theoretisch) einen tüchtigen Schritt zum Ziel, dass eine Ganzheit als solche als Regulativ des ja völlig subjektiv gewordenen Erlebnisses gesetzt wurde. Denn niemals war die Kunst subjektivistische Willkür schlechthin gewesen, sondern eine Spannung zwischen dem künstlerischen Subjekt und einem irgendwie objektiven Hindernis, das sich der künstlerische Wille schuf. Das neue Ideal hiess das Bild. Man wollte wieder ein von allen fremden, äusseren Beziehungen freies, in sich selbständiges Gebilde schaffen. Nicht mehr die Natur war das hindernde Regulativ, das dem Künstler die Gesetze des Schaffens diktierte, sondern das Bild. Aber das, was man Bild nannte, war nicht der aus konstitutiven Prinzipien entstandene Organismus der absoluten Gestaltung, sondern ein regulativer Faktor, eine dekorative Ordnung, d. h. subjektiv und ornamental-harmonisch, nicht objektiv, mit und aus der Sache geboren. „Die Komposition ist die Kunst, in dekorativer Weise die verschiedenen Elemente zu ordnen, über die der Maler verfügt, um seine Gefühle auszudrücken. In einem Bilde muss jeder Teil sichtbar sein und die Rolle spielen, die ihm zukommt, sie sei hauptsächlich oder nebensächlich. Alles, was keinen Nutzen für das Gemälde hat, ist eben dadurch schädlich. Ein Werk umschliesst eine Gesamtharmonie: jedes überflüssige Detail würde im Geiste des Beschauers den Platz einnehmen, den ein anderes, ein wesentliches Detail einnehmen sollte.“ (Matisse) Das Verhältnis des Teiles zum Ganzen ist nicht mehr wie im Impressionismus ein Aufgesaugtsein des Flecks in eine Totalität, sondern eine optische Relation der Flächen. Doch ist diese Relation keine organische, sich selbst zeugende, sondern eine innerlich beziehungslose. Die optische Ordnung äussert sich in der sicheren Blickführung. Das Auge

vom Einzelnen zum Ganzen leitend, limitiert sie sich an der Flächengrösse. Die Form der Fläche in ihrer Gestalt und Grösse scheint geradezu konstituierender Faktor der Gestaltung geworden zu sein, Grundmoment der Konzeption. „Die Komposition, die auf Ausdruck hinzielen soll, modifiziert sich je nach der Fläche, die zu füllen ist." (Matisse) Da ein sich selbst setzender Konflikt nicht gewonnen werden konnte, die Gegensätze völlig auseinander bleiben, das Prinzip der Wiederholung an die Stelle des Prinzips der Durchdringung tritt, so war die organische Limitierung der Vision unmöglich, sie wurde daher an der äusseren Gestalt des Formates gewonnen. Bedingt jeder Wechsel im Kosmischen eine neue Konzeption des Impressionisten, selbst wenn er dasselbe Sujet hatte, so erfordert jede neue Flächengrösse eine neue Konzeption des Expressionisten, als hätte er ein ganz neues Sujet darzustellen. „Ich kann nicht dieselbe Zeichnung auf einem anderen Blatte wiederholen, dessen Proportionen anders sind, das etwa rechteckig statt quadratisch ist. Aber ich werde mich auch nicht nur begnügen, sie zu vergrössern, wenn ich sie auf ein Blatt von ähnlicher Form, aber zehnfacher Grösse übertrage. Die Zeichnung muss eine Ausbreitungskraft haben, die die Dinge ihrer Umgebung belebt. Der Künstler, der eine Komposition von einer Fläche auf eine grössere übertragen will, muss sie neu konzipieren, um ihre Ausdruckskraft zu wahren, muss sie in ihrer Erscheinung ändern und darf sie nicht einfach schematisch übertragen." (Matisse)

Eine solche Konzeption bedeutet keine kausale Verknüpfung, überall ist in ihr Raum für die Willkür des Subjektes. Und wie sehr das Einzelne nach seiner Stellung im Ganzen durch die Intention des Künstlers bestimmt sein mag, dieses Ganze bleibt ebenso abhängig vom Subjekt wie die impressionistische Gestaltungsskizze vom Objekt. Und wie das Ganze unverbindlich ist, so ist es auch die Beziehung der Teile zum Ganzen und der Teil selbst.

Auch der Teil ist nur ein Surrogat für die Form und heisst: die reine Farbe. Das bedeutet zunächst, dass die Farbe direkt der Ausdrucksträger der inneren Erregung wird; nicht die reine Farbe, wie man sehr schnell banalisiert hat, sondern die in Lichtstufen so fein differenzierte Farbe, dass der Schein einer einheitlichen Farbfläche entsteht. Indem man das Material zum Ausdruck benutzte, musste man es steigern. „Man wird durch das Wort erschüttert. Die Worte sind ihm nicht ausschliesslich Mittel zu einem ausser ihnen liegenden Zweck, sondern dichterisches Erlebnis voll eigener Tiefe und Leuchtkraft. Und da in dem Dichter eine fiebernde Gier lebendig ist, alles Gegenständliche bis zur Hefe auszutrinken, so wählt er immer das

stärkste Wort, das den Gegenstand auf seiner höchsten Höhe, in seiner intensivsten Lebensglut bezeichnet, und verfällt auf diese Weise in einen Manierismus des Extremen, der mit formaler Manier nichts zu tun hat, sondern einzig und allein aus dem überhitzten Wunsch, das eine schlagend zeichnende Wort zu finden, hervorgeht." Völlig Analoges gilt von der Farbe. Jede Stilisierung nach Grau vermeidend, und rein in der Farbe subtile Differenzierungen versuchend, steigert man sie zur höchsten Intensität ihrer Ausdruckskraft und verstärkt diese durch die Abwägung ihrer Massen. Das quantitative Moment tritt sehr bedeutsam in die Farbenrechnung ein. Je stärker sich die Grösse des Flecks betont, um so eher bietet sich zu seiner Unterstreichung und Hervorhebung die Linie an. Es ist durchaus bedeutsam und die ganze Tendenz dieser Kunst charakterisierend, dass die Zeichnung nicht ein primäres, lineares, sondern ein sekundäres, malerisches Mittel ist.

Ob man sich in der Wahl der Farbe ganz dem Instinkt überliess und dem Bedürfnis, seine noch dunkle Empfindung möglichst intensiv auszudrücken, oder ob man, das Erlebnis vorschnell intellektualisierend, eine Farbensymbolik statuierte, die mindeste Voraussetzung für die Verstehbarkeit und damit Verwendbarkeit der Farbe als unmittelbaren Ausdrucksträger, bleibt doch die — wie es scheint — bezweifelbare Annahme, dass die Farben tatsächlich bei allen Menschen die gleichen psychischen Ausdruckswerte auslösen oder wenigstens auslösen sollten. Zeigten mir Experimente, die ich an Kindern vornahm, ein völliges Vorherrschen von zufälligen Assoziationen, so differieren die Meinungen selbst bei Menschen, die ad hoc abstrahiert haben. Gelb bedeutet z. B. für Leonardo Erde; für Goethe: heitere, muntere, reizende Eigenschaft; für Kant: Freundlichkeit; für Kandinsky: nähert sich dem Menschen; beunruhigend, frech, aufdringlich; irdische Farbe; tolle Kraftverschwendung ohne Vertiefung (Herbst); für van Gogh: la clarté divine; für Gauguin: cette couleur (jaune clair) suggère la nuit (!), sans toutefois l'expliquer; im Volksmunde gibt es auffälliger- und bisher noch immer unerklärterweise nur die Neidfarbe Gelb. Aber selbst wenn man geneigt ist, diese Differenzen durch Annahme persönlicher Assoziationen und je nach der Lichtstufe verschiedener Ausdruckswerte zu erklären, so bleibt doch die völlige Übereinstimmung mehr ein Wunsch als eine Tatsache; und selbst wenn diese durch die Forderung gesichert wäre, dass der psychische Stimmungswert der gleiche sein müsse wegen der Beziehungen zum Licht und der Zusammensetzung jeder Farbe aus Licht und Dunkelheit, würde das Arbeiten direkt in der reinen Farbe kein hinreichendes Mittel sein, da

sie durch willkürliche Abstraktion und nicht durch die Bildung einer formdienenden Einheit entstanden ist. Das Korrelat ist die reine Fläche, und wir stehen mit diesen Abstraktionen mitten im Klassizismus, der in Ingres und David triumphierend seine Auferstehung gefeiert hat. Was diesen neuen Klassizismus von dem älteren unterscheidet, ist der Umstand, dass dort die Linie als das den Körper bildende Element zum direkten Mittel abstrahiert wurde, während im neuen Klassizismus diese Rolle der Farbe als dem die innere Sensation ausdrückenden Element zugefallen ist. Während die Generation Davids und Ingres' in der Historie, in Fragmenten alter Kunst und im Realismus stecken blieb, ist das Grab der heutigen das dekorative Panneau, das Plakat, eine restlose Leere. Dass dem älteren Klassizismus eine weit überlegene Geistigkeit zugehört, stellt man im Vergleichen der Porträts mit einer beschämenden Selbstverständlichkeit fest.

So ist das Prinzip des Expressionismus ein durchaus bedenkliches, ein rings von tiefen Abgründen bedrohter Grat, der doch selbst nicht der Weg zur absoluten Gestaltung ist. Daraus erklärt es sich, dass bei einer Reihe von Künstlern, die sehr begabt anfingen, ein paar Jahre und ein wenig Anerkennung genügt haben, um sie dem Kitsch des Salon ebenbürtig zu machen. Die höchst gefährliche Situation dieses Prinzips konzentriert sich geradezu in dem Begriff der Deformation. Man verstand darunter die Umbildung des naturhaften Gegenstandes zu Ausdruckszwecken. Ich bin weit davon entfernt zu glauben, dass Natur- und Kunstgegenstand sich decken, ja auch nur ähnlich sein müssen. Jede Umwandlung aber kann nur durch die Notwendigkeiten der absoluten Gestaltung bedingt sein und nicht willkürlich aus subjektiven Gründen und Ausdrucksbedürfnissen vorgenommen werden. Im ersten Falle wird eine bedeutende Kluft vom Künstler selbst immer als eine Tragik empfunden werden, da es ja in dem Wesen der Gestaltung selbst liegt, wieder wie Natur zu scheinen; im letzten Falle aber ist sie Impotenz, nicht in dem Sinne, dass man die richtige Form nicht zeichnen konnte, aber in dem Sinne, dass man nicht organisch gestalten kann. Über dieses Manko der Veranlagung und der Menschlichkeit hilft keine Schule hinweg. Und welchen Sinn sollte es haben, die Materialität der Schönheit durch die der Hässlichkeit zu ersetzen? Die Brillen, durch die man die Welt sieht, sind verschieden, aber es ist offenbar kein Grund zu der Annahme vorhanden, dass die eine mehr Kunst sieht als die andere.

GAUGUIN

Unter den Künstlern, die — beinahe trotz dieser Prinzipien — bedeutende Werke schufen, war Gauguin der erste, der die ganze Schar der neuen Dogmen aufstellte und verteidigte; und da dies nicht nur in seinen Bildern, sondern auch in Worten mit selbstbewusster Rhetorik geschah, so war sein verderblicher Einfluss besonders in Deutschland sehr gross.

Gauguin war im Grunde ein Realist, und das romantische Bedürfnis, die Welt seiner Sehnsucht vor sich zu sehen, trieb ihn nach Tahiti. Er hatte als nüchterner Intellekt weder die ekstatische Kraft van Goghs, die aus seelischen Feuern heraus Wirklichkeiten gebar, noch die grössere Kraft des schöpferischen Menschen, seine Innenwelt gleich an welcher Realität zu konkretisieren. Stets von dem Verlangen gepeitscht, das zu scheinen, was er zu sein wähnte, stets Aussenwelt und Innenwelt in Konfusion bringend, glaubte er, fern von der vielteiligen, verworrenen und moralisch verkommenen Kultur Westeuropas in Tahiti der Kunst, der absoluten Gestaltung um einen Schritt näher zu sein. Dumpf in den Tönen seiner Phantasie, zugleich von einer süssen Grazie, die so leicht die ganze — von der deutschen so verschiedene — französische Sentimentalität ausmacht, wollte er dort das Heimatland seines Lebens und seiner Kunst gefunden haben. Denn alles war einfach, ruhig, geläutert von Nebensächlichem, Zufälligem, Unreinem. Er selbst definiert sein Einfaches einmal in einem Briefe an Strindberg, in dem er die europäischen Sprachen mit den maorischen vergleicht. Dort hätten Vor- und Nachsilben den ursprünglichen Stamm verdeckt und vernichtet, aber „dans les langues de l'Océanie à éléments essentiels, conservés dans leur rudesse, isolés ou sondés sans nul souci du poli, tout est nu, éclatant et primordial". Aber diese auf statische Ruhe hinzielende Einfachheit war weit davon entfernt, die Einfachheit und Ruhe der absoluten Gestaltung zu sein; sie ist ihr Gegenteil; denn sie schaltet das zu Bildende: den Raum, den Kubus, das Leben a priori aus. Sie setzt: Nichts=Ewigkeit, oder optisch ausgedrückt: ich finde die gesuchte Fläche, indem ich den Raum negiere, d. h. jedes kubische Gebilde wird zu einer Fläche zusammengestrichen, die als Qualität die Naturfarbe steigert, als Quantität die Silhouette des Gegenstandes dekorativ ordnet. Damit wird alles Leben entfernt. Die Mittel sind stumpf und klanglos. Die Zusammensetzung dieser

Flächen geschieht nicht logisch nach der der Konzeption notwendig immanenten Abwicklung, sondern nach den Gesichtspunkten einer äusseren Harmonie und des gewünschten dekorativen Effektes.

Wie van Gogh die evidente, lebendigste Formel seines persönlichen Sehaktes gibt, so Gauguin die einfachste, beruhigtste seines dekorativen Geschmackes. Was ihn an der Natur gereizt hat, war nicht der Vitalismus, der bei van Gogh Funktion geworden war, sondern der Effekt: die umschreibende Silhouettenlinie, die flächig einfache Form, d. h. das Fertige oder sich für das sinnliche Empfinden leicht Zusammenfügende. Trotz der eigenen Hervorkehrung seiner Bildgebung hat Gauguin niemals ein Bild gemacht, sondern nur die Fläche auf Grund eines sinnlichen Geschmacksempfindens klingend zusammengehalten. Dieses Empfinden hat bei Gauguin eine spezifisch moderne Note, die der destruktiven und paradoxen Raumbildung bei van Gogh entspricht, und die seiner Flächenbesetzung etwas Prickelndes gibt. Die Mittel sind die Anwendung konträrer Formen auf beiden Bildhälften, das rapide Wechseln des Grössenmassstabes, der Richtungskontraste, der Gewichtsverhältnisse. Diese paradoxe Flächenbesetzung ist begleitet von einer destruktiven. Oft wird nicht Fläche auf Fläche, sondern Fläche gegen Fläche gesetzt und so dem Raum in seiner illusionistischen Bedeutung Einlass gewährt. Es fehlte Gauguin letzten Endes trotz oder wegen aller Romantik der Sinn für das Unwirkliche, den die völlige Flächenschliessung voraussetzt.

Über dieses dekorative Surrogat legte Gauguin ein Surrogat des Geistigen: ein feierlich-religiöses Moment, ein aus dem exotischen Mythos geschöpftes Materielles. „Poèmes barbares“, das klingt fremder als Wotan und Flora, bleibt aber im Prinzip dasselbe: literarisches Symbol, Mythos als verdichtete Stimmung und ist von der geistigen Funktion des schöpferischen Triebes durchaus entfernt. Mit solchen ausserkünstlerischen Mitteln liess sich wohl eine Opposition gegen den Impressionismus machen, aber seine Überwindung bedeutet sie nicht, denn Gauguins Formel umgeht. Seine Bilder sind geschmackvolle Leere.

MATISSE

Ich meine den Matisse, der sich selbst einmal gemalt hat: aus dem Kampf zweier hart gegeneinander treffender Diagonalen sich trotzig haltend, verbissen in die Realität, die unter den Argumenten des Intellekts und den Visionen des Mystikers sich in leeren Staub aufzulösen drohte. Er war ihr gegenüber immer nur Skeptiker, er sah misstrauisch auf sie, während sich sein Auge in das Innere richtete. Hier war seine Heimat, und er schärfte alle seine Sinne, alle seine Andacht, um feiner, klarer auf diese inneren Stimmen zu horchen. Und nur was innen klang, sollte sich in seiner Wesenheit realisieren: l'Abstrait Affectiv.

Auf einem weiten, arbeitsreichen Wege hat sich Matisse die Mittel errungen, diese reinen Empfindungen, die unmittelbar aus dem Innern kommen, auszudrücken. Nachdem er sich des Impressionismus entledigt hatte, war er zu Corot in die Schule gegangen, um auf der Tonleiter Schwarz-weiss die Lichtnüancierung zu studieren. Zugleich suchte er mit allen Hilfsmitteln die bildstatischen Gesetze zu ergründen. In dieser Zeit schien nichts auf dem Bilde dem Instinkt überlassen zu sein. Das ist das sichere Fundament, auf dem Matisse steht. Als er dann begann, direkt in der Farbe sich auszudrücken, zunächst noch Farbflecken aneinander stellend, war ihnen ein Leben gesichert, das Matisse in seinen guten Werken auch später hat, wenn die Farben flächiger und die Flächen grösser werden. Diese Lebendigkeit ist das Geheimnis und die Kraft des Matisseschen Schaffens. Sie resultiert aus der starken Kondensierung des Erlebnisses, die alles Einzelne aufsaugt und, ohne es zu töten, vielmehr virtuell erhält; und aus der Kontinuität des Empfindungslebens, die dem Zusammenklang der Farben einen solchen inneren Elan zu geben vermag, dass sich die verschiedenen Farben auseinander zu entwickeln scheinen. Diesen Klang der Farben unterstützt die Linie. Sie vibriert von dem Leben, von dem Blut der Dinge, die sie umschreibt, und unterstützt die Kompositionsgabe des Matisse bei der Abwägung der Massen. Wie die Kurve von der Kurve, die Diagonale von der Diagonalen beantwortet ist, ohne dass der dynamische Zusammenhang zerrissen wird, zeugt von dem feinsten Gewichtsempfinden. Und eine überaus differenzierte Sensibilität für die Forderungen dekorativen Zusammenhanges des Ensembles ist des Matisse stärkste Begabung. Die deko-

rative Einheit des Ganzen bemisst mit höchster Weisheit und Knappheit die Stellung und die Zahl der einzelnen Formen und ihre Detaillierung. Bisweilen konzentriert er den rein ornamentalen Rhythmus, der durch eine von pessimistischem Charakter getragene Vereinzelung der Gegenstände charakterisiert wird, auf einen Punkt hin und erreicht dann eine architektonisch-dekorative Grösse, die ihn die Wand beherrschen lässt.

Wir haben es hier fast mit einer intellektuellen Erzwingung zu tun und sind weit entfernt von der organischen Bildgestaltung Cézannes. Die Gesamtheit, die optische Einheitsform der Matisseschen Empfindung entsteht nicht aus der logischen Abwicklung eines sich selbst setzenden Konfliktes. Die Kompositionsstimmen liegen getrennt nebeneinander, sie durchdringen sich nicht, ihre Ordnung ist psychisch-logisch oder geschmäcklerisch, d. h. psychologisch-naturalistisch oder dekorativ. Entsprechend ist der Farbfleck, der bei Cézanne als Kunstform die konträrsten Pole zusammenband, nur Reproduktion der persönlichen Empfindung. Darum ist seine Farbfläche dem Wesen nach verschieden von der schwebenden Fläche Cézannes: deren Belebung kam nach den Gesetzen der Konzeptionsrhythmik, den Flächenforderungen und dem Bedürfnis nach grösstmöglichstem Kubus zustande, d. h. rein formal ohne Rücksicht auf die Materialität der Sensation. Die des Matisse — und das ist ihre Gefahr — wird unkubisch und materiell, eine wirkliche Fläche, deren Leben von einem mit Worten unbeschreiblichen Vibrieren kommt, das die ganze Intensität der ihm eigentümlichen Optik enthält.

Das Erlebnis setzt sich Matisse in Rhythmen um, in farbige und lineare Rhythmen. Aber es begegnet ihm oft, dass die Farbe das Leben der Linie verringert (deren Einheit er bei Ingres bewundert); dass diese Rhythmik keine adäquate Realität findet, um sich zu materialisieren oder dort, wo sie sie findet, doch nur in einer ungenügenden Form. Um diesen wichtigen Punkt von einer anderen Seite nachdrücklichst zu beleuchten, will ich ein Beispiel aus der modernen Literatur nehmen, zwei Fassungen desselben Themas aus den „Neuen Gedichten“ von Wilhelm von Scholz: Die Nacht

Erste Fassung:

Sieh wie die graue Nacht im Zimmer steht,
Voll inneren Dämmerlichtes gleich dem Traum,
Ein stiller See, der in dem ruhigen Raum
Hoch über uns bis an die Decke geht.

Zweite Fassung:

Ich bin erwacht: Nachtgrau, das um mich schweigt
Voll inneren Dämmerlichtes wie ein Traum,
Ein stiller See, der in den ruhigen Raum
Hoch über mir bis an die Decke steigt.

Du hebst den weissen Arm in seine Flut,
Doch du bewegst sie nicht. Sie steht und ruht.
Nur füllen langsam Schatten ihren Schein,
Als trüge sie die kühle Luft herein.

Dein Arm, der schwerelos das Dunkel trägt,
Sinkt leis auf meine Brust. Und unbewegt
Fällt innere Nacht, von Erdennacht umhüllt
In unser Schaun, das sich mit Schlummer füllt.

Der Vorhang weht vom Fenster in die Flut,
Die unbewegt doch ist und auf mir ruht!
Nur füllen Schatten langsam ihren Schein —
Mich dünkt, die kühle Luft trägt sie herein.

Wie leises Rieseln übergleitet mich
Ihr Dunkelsein. Ihr Kühlsein atme ich.
Und innere Nacht, von Erdennacht umhüllt,
Fällt in mein Schaun, das sich mit Schlummer füllt.

Was die zweite Fassung veranlasst hat, war offenbar der Wunsch des Dichters, der sich unmittelbar im Wort äussernden, sehr starken Stimmung eine Situation zu schaffen, die sie trägt und zugleich in ihrer Materialität aufhebt. Das ist ihm offenbar nicht gelungen. Die Realität hat in sich nicht den Halt gefunden, der ihre Kontinuität ermöglicht. Die Realmotive sind nicht Formmotive geworden, so dass das Sujet den Gehalt nicht aufnimmt und erlöst, sondern ihn tötet. Für die gesamte Generation charakteristisch ist es, dass das einzelne Motiv so aus dem Unlebendigen und Alltäglichen gegriffen ist, dass seine individuelle Seite es unmöglich macht, die allgemeine miteinzuschliessen. Das fruchtbarste Motiv ist nicht gefunden. Als Gegenbeispiel mag die völlige Realisation bei C. F. Meyer hier stehen:

Meine eingelegten Ruder triefen,
Tropfen fallen langsam in die Tiefen.
Nichts, das mich verdross! Nichts, das mich freute!
Niederrinnt ein schmerzenloses Heute!
Unter mir — ach, aus dem Licht entschwunden —
Träumen schon die schönern meiner Stunden.
Aus der blauen Tiefe ruft das Gestern:
Sind im Licht noch manche meiner Schwestern?

Der Unterschied ist offenbar der, dass hier die Situation so von inneren Spannungen gehalten ist, dass sie sich wie aus einer inneren Notwendigkeit heraus vollendet. Scheinbar handelt es sich nur um eine einfache schlichte Beschreibung der Situation; in Wirklichkeit aber liegt zwischen der deskriptiven Gestaltungsstufe und diesem Gedicht die ganze Kluft. Die Situation ist nicht mehr passiv, erleidend, sondern aktiv, sich selbst vollendend, und in ihrer Aktivität Ausdruck des Gehaltes, den sie in ihre reine energetische Form aufgesaugt hat, während der Gehalt bei Scholz noch ausserhalb der Situation bleibt. Dasselbe gilt für die Malerei. Der reine Rhythmus, und

mag er selbst dingliche Erscheinungsform gefunden haben, ist keine genügende Realisierung, das Mittel der reinen Farbe ist ein Äquivalent, aber keine Form. Ohne Hineinziehung des Dreidimensionalen ist sie unmöglich. Und es möchte scheinen, dass des Matisse Werke in dem Masse qualitativ stärker sind, je mehr er seiner eigenen Natur Hindernisse des Kubischen und des Dinghaften in den Weg legte.

Mit seinen letzten Werken aber sucht Matisse die Richtigkeit dieser Deduktion zu verneinen. Je sicherer er in der Ergreifung seiner Erlebnisse wurde, je meisterlicher er seine Mittel in der Hand hatte, um so stärker befreite er sich von allem Konkreten und physisch-Dinglichen, um sich ganz seinen inneren Empfindungen, dem Klang seiner seelischen Sprache hinzugeben und ihn direkt zu reproduzieren. „Je vais vers mon sentiment, vers l'extase.“ Aber wenn mit dem Fliegen des Vogels das Flugproblem gelöst wäre, wir hätten nicht mit tausend Menschenleben Luftschiffe zu bauen brauchen. Der Mystiker verliert sich in die leeren Räume der Ekstase, der Maler aber hat nur soweit ein Recht zu ihr, als er sie realisieren kann. Matisse dagegen begnügt sich mit ihrer dekorativen Niederschrift. Er nahm die falsche Wahrheit Manets an: „Plus c'est plat, plus c'est de l'art . . . Faisons des cartes à jouer.“ Nur wurden die Karten etwas gross, selbst als Plakate noch etwas zu gross.

Die Kunst des Matisse hat einen weiten und bedeutsamen Weg gemacht: vom Ungewussten über das Bewusstsein zum Unbewussten. Wenn das Bewusstsein das Leben nicht totschlägt, ist das Resultat von jener Ruhe, die Matisse will. Aber das ist nicht die Ruhe des Seins, sondern nur die Ruhe der Seele, die spricht, die ruhige Sprache. Dass das nicht eins ist, ist das Manko bei Matisse. Diese ganze Kunst klebt an dem Bedürfnis des Subjekts, sich auszudrücken; ist direkte Handschrift, aber nicht Gestaltung. Man ist aufdringlich mit Brutalitäten oder Zartheiten, mit Materie oder mit Mystik.

Es konnte dieser Kunst nicht gelingen, ein Bild zu schaffen.

PICASSO

So fand die eine Entwickelungsreihe, die von Cézanne ausging, — weit entfernt von seiner Weisheit — im Absolutismus des Subjektiven und (dank des Mangels räumlich-kubischer Gestaltung) in der flachen Dekoration ein Ende. Bisher war dies das letzte Wort, das die Franzosen zu sagen hatten, denn es war ein Ausländer, der Cézanne an seiner Wurzel zu packen und ihn dort zu überwinden versuchte.

Picasso kam mit dem Siegerschritt des spanischen Mystikers. Durchglüht von inneren Feuern, zittert seine vornehme, aller Brutalität und Gemeinheit fremde Seele wie ein angeschlagenes dünnes Glas, und klingt neue Sensibilität psychischer Erregung. Er stellt die Flammen mystischer Innerlichkeit vor Harlekine, saltimbaques, seltsame Lebensalter menschlicher Jugend, vor Ausgeworfenes, Armes, Mittelloses. Es handelt sich da nicht um soziales Sentiment und soziales Pathos, sondern um ein religiöses Leben. Mysterien der Seele gewinnen Gestus an diesen Armen, vielleicht weil in ihnen noch Gott umgeht, der alles Reiche und Protzige verlassen hat. Darum ist ihnen allen die andächtige Frömmigkeit gemeinsam. Schon diese frühen Bilder Picassos sagen, dass sein Schaffen von vornherein ein Nach-aussen-setzen innerer Erlebnisse war, dass an dem Leibe alles seinen Sinn hatte aus der formalen Bildung der Vision, die trotz aller literarisch ablesbaren, sich vordrängenden Umschleierungen von Anfang an die Hauptsache war. Aber Picasso kannte niemals (wie etwa Matisse) die Qual, Modell und Erlebnis in Einklang zu bringen. Er konnte sich eine Welt schaffen, die gleich weit von der Banalität des nur Realen und dem im Leeren schwebenden Sentiment entfernt war, eine Welt, die offenbar darum restlos ausdrückte, was sie sollte, weil sie geschaffen war und nicht abstrahiert von einem Naturgegenstand, verdünnt zu einem Ornament.

Der Umfang und die Kraft seiner Innerlichkeit offenbart sich in dem Masse, in dem er jeden Punkt des Körpers, die ganze Bildfläche mit der gleichen Empfindung hat durchdringen können. Man sagt von der frühen Zeichnung Picassos nichts, wenn man von einer abstrakten Linie spricht. Vielmehr vibriert — ganz im Gegensatz zu der kalten Leerheit einer abstrakten Linie — kondensiertes, pulsierendes Leben in dem grosszügigen Umriss. Diese Art zu zeichnen, die Festigkeit und Steilheit der Linien, das

enge Umgrenzen erinnert uns an persische Miniaturen, während die Proportionen ganz in die Schlankheit gotischen Strebens gehoben sind. Bedeutsam ist, dass die Linie trotz ihrer schmalen Konturhaftigkeit unverkennbare Lichtwerte bei sich führt. Diese Einheit von Licht und Linie will von vornherein als Eigenart Picassos bemerkt sein. Man könnte auch von der Farbe sagen, dass in ihrer Reduktion auf eine einzige: blau oder rosa keine Abstraktion zu sehen ist, weil sie überall von unterirdischem Leben zittert. Mit diesen einfachen und doch von warmem und intimem Leben erfüllten Mitteln weiss Picasso seinen Erlebnissen eine Form zu geben, die man schon auf diesen frühen Werken als bildhafte Notwendigkeit charakterisieren möchte. Überall sind wir festgehalten von einer Aufteilung der Fläche, die etwas Klingendes hat, von einem Rhythmus, der schlechthin spricht. Dabei ist es typisch für Picasso, dass er in der Breitenabwicklung des Rhythmus fast immer mit einem unbetonten Teil beginnt und schliesst, in der Höhenabwicklung hingegen betont beginnt, mit einer Leere schliesst. Dadurch bekommen alle diese Menschen ein Festes und Abgetrenntes zugleich, ein Wurzeln im Grund und ein Schwanken in der Luft, im Dunkeln, im Leeren.

Seit etwa 1907 beginnt Picasso unter einer grossen Krise diese scheinbar schon vollendete und allen Werken der Zeitgenossen überlegene Welt zu stürzen und unter allmählichem aber rastlosem Suchen eine neue Welt aufzubauen. Er fand vielleicht, dass das Einmalige des Psychischen ebenso willkürlich sei wie das der Natur; dass selbst so unerhört feine seelische Erlebnisse zu reproduzieren, nicht der Sinn der Kunst sein konnte. Der schöpferische Trieb musste neues produzieren, das Psyche von sich aus als Komplex nie hätte bilden können. Das innere Erleben musste kontrolliert, ausgewählt, zusammengeballt werden; die Gleichberechtigung jedes Erlebnismomentes aufgehoben werden in ein Gesetz ihres Ablaufes. Er ahnte die ungeheuere Perspektive: Malerei ist die plastische Gestaltung von Gesetzen psychischen Erlebens. In dem Masse als ihm die im künstlerischen Triebe liegende Tendenz zur absoluten Gestaltung bewusst wurde, sah er ein, dass seine Kunst auf schwankendem Boden stand; dass er zwar wohlklingend und rhythmisch gesprochen, gesungen, aber nicht gestaltet hatte. An diesem schwindelnden Abgrund begann er, den Mystiker in sich zu hassen, und schrieb über das Tor seines neuen Lebens das unmystische Wort des schöpferischen Menschen: Der Wille zur Notwendigkeit.

Dieser Wille ging bis auf das Letzte zurück. Er befreite seinen schöpferischen Trieb von allem konventionellen Inhalt und erfasste ihn in seiner

unumgänglichsten und letzten Form: in der Gestaltung einer räumlichen Realität durch ein notwendiges Spiel von Formen. Und er begann damit, sich diese Form aus seinen eigenen Erlebnissen heraus zu bilden, sich den Stein zu seinem Bau zu schaffen.

Der Weg Picassos ist dadurch gekennzeichnet, dass für ihn nicht mehr der Gegenstand der Ausgangspunkt seines Schaffens war, sondern der Raum, d. h. in die Sprache des Psychischen übersetzt, dass nicht mehr ein realphysisches, sondern ein subjektiv-psychisches Moment der Ausgangspunkt und die einzige Gewissheit des Schaffenden war. Der Raum aber war nicht mehr ein objektives Kontinuum von Dingen, nicht apriorische Anschauung des Menschen, sondern eine vom psychischen Erlebnis jeweilig bestimmte Relation seiner Komponenten. Wenn Picasso die Verräumlichung seiner Erlebnisse anstrebt, so bedeutet das von vornherein nicht eine Materialisierung in unserem Sinne aus dem Zusammenhange der Funktionen des Bewusstseins mit den Gründen der Objektwerdung überhaupt, sondern nur eine Realisierung des Psychischen an den Elementen des Raumes, weniger eine Gestaltung als eine Beschreibung. Es war die grosse schöpferische Leistung Picassos, uns eine neue Konzeption des Raumes gegeben zu haben. Sie charakterisiert sich durch die innere Spannung; alle Raumrichtungen sind gleichsam in jedem Punkte gesammelt, so dass ein jeder mit der ganzen Unendlichkeit des Raumes schwanger ist. Dadurch wird das Moment der Zeit mit der reinen Statik des Raumes vereint. Raum bedeutet die Funktion des Räumlichwerdens und zwar das der Raumtotalität, so dass sich für Picasso die sehr fruchtbare Aufgabe ergibt: die plastische Gestalt dieses Räumlichwerdens zu schaffen. Die kausale Kraft wird als in dem Raum selbst liegend gedacht. Sie ist die Gegenkraft zu der Haupttendenz des Raumes selbst. Der Konflikt spielt sich nicht nur im Raum, sondern am Raum selbst ab.

Die Tendenz der Kunst Picassos geht nun dahin, diese Raumwerdung sowohl in den Quantitäten der Massen, die sie bilden, wie in der Lage derselben zueinander, exakt zu bestimmen. Für den einzelnen Raumteil boten sich die mathematischen Grundformen als die bestimmtesten und für das Auge messbarsten. Die Raumlage zueinander aber musste trotz aller Markierung und linearer Ausmessung letzten Endes der völligen Vereinigung der Form- und Lichtwerte überlassen bleiben. Diese hat Picasso mit grossem Ernst gesucht, so dass schliesslich eine völlig notwendige Kongruenz von Lichtstufe und Form erreicht zu sein schien. Aber Licht und Schatten —



Phot. Kahnweiler, Paris *Sammlung Erbslöh*

Pablo Picasso Stilleben (Abb. 21)



Phot. Kahnweiler, Paris

Pablo Picasso

Weibliches Bildnis (Abb. 22)



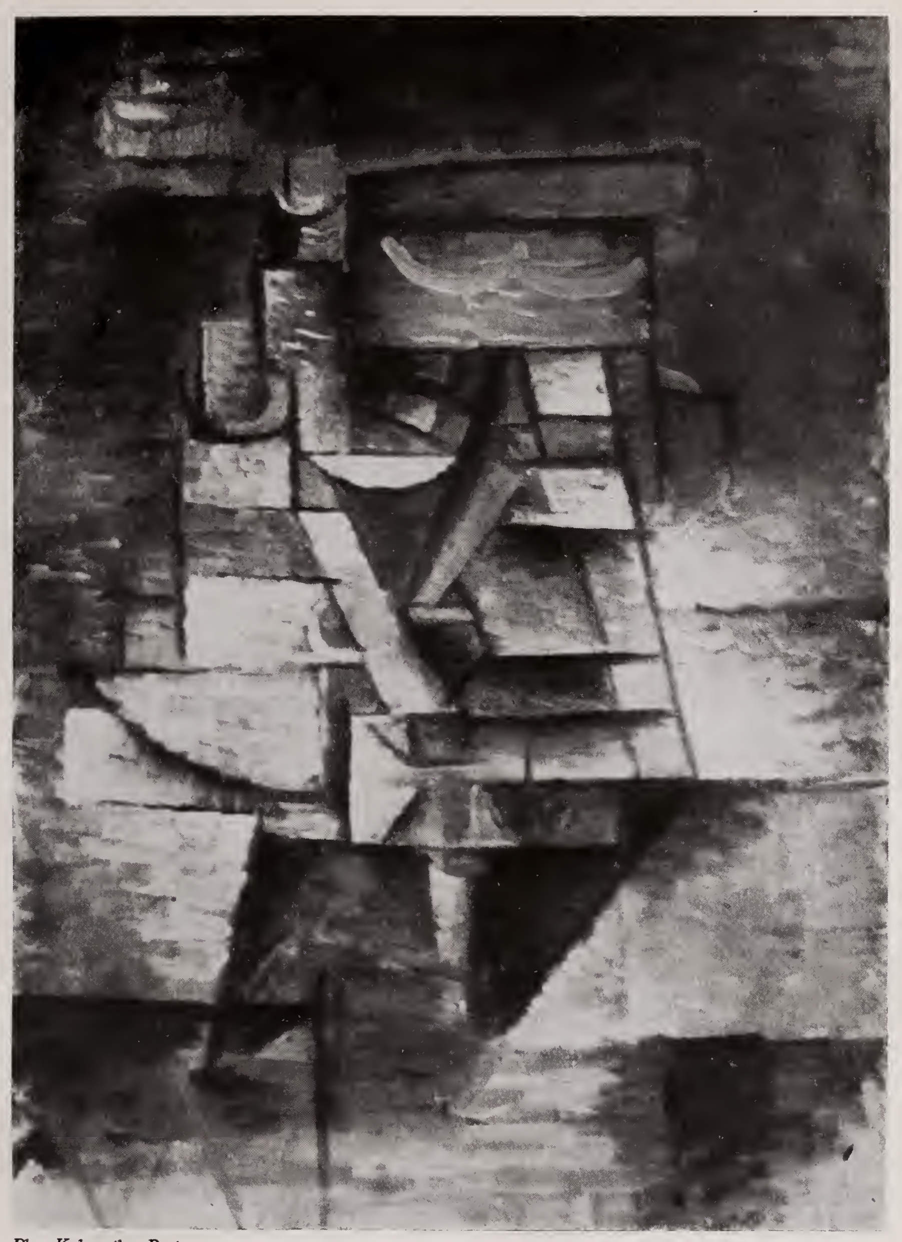
Phot. Kahnweiler, Paris *Sammlung Stschoukin*

Pablo Picasso Zwei nackte Frauen (Abb. 23)



Phot. Kahnweiler, Paris *Coll. Dutilleul*

Pablo Picasso Stilleben (Abb. 24)



Phot. Kahnweiler, Paris

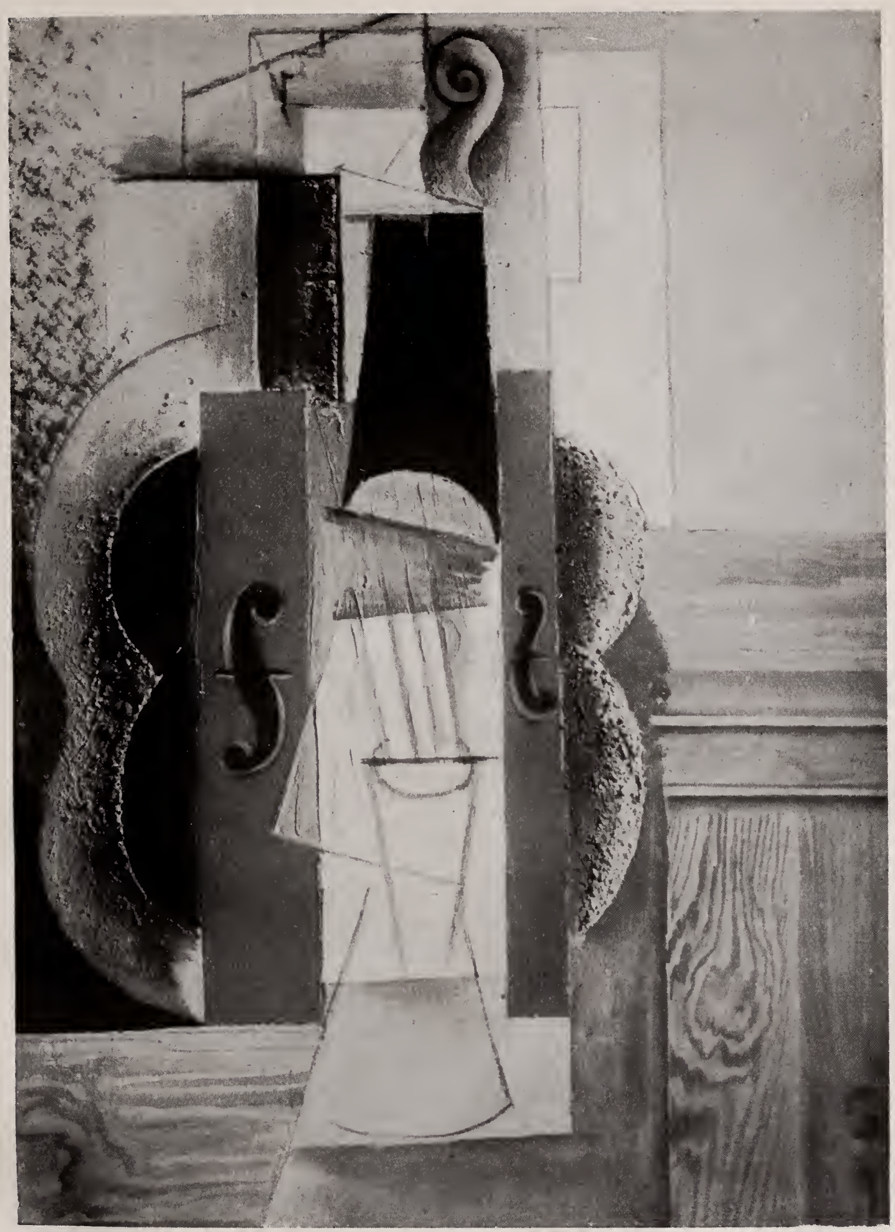
Pablo Picasso

Studentin (Abb. 25)



Phot. Kahnweiler, Paris — *Coll. Uhde*

Pablo Picasso — Mann mit Klarinette (Abb. 26)



Phot. Kahnweiler, Paris *Coll. Rupf*

Pablo Picasso Die Violine (Abb. 27)



Phot. Kahnweiler, Paris *Coll. Kahnweiler*

Pablo Picasso Männlicher Kopf (Zeichnung) (Abb. 28)

ausserhalb der Farbgegensätze von Weiss und Schwarz — waren qualitative Momente unsachlicher Art und scheinen schliesslich von Picasso als Kompromiss empfunden zu werden. Die völlig klare Lösung des Raumes in reine Quantitäten war nur auf der Fläche möglich. Diese hat in der Kunst Picassos von jeher eine grosse und eigene Rolle gespielt. Er hat sie immer als das Ewige empfunden, als die Grenze des irdischen Seins, und auch als Grenze der menschlichen Gestaltungskraft. Schon auf seinen frühen Bildern ist die räumliche Unendlichkeit auf die Fläche gebannt, ohne dass perspektivisch-illusionistische Mittel die zweidimensionale Einheit des Bildes aufheben. Sie hat vielmehr die Realität in sich aufgesaugt und richtet sich in rhythmischer Aufteilung wie eine undurchdringliche Mauer auf, wie ein Ewiges, Unerreichbares, Absolutes, vor dem die armen Menschen mit der selbstverständlichen Grösse von Heiligen gotischer Glasfenster, aber mit tiefer Traurigkeit stehen. Und auch in den späteren Werken wurde die Fläche als solche gewahrt. Ganz im Gegensatz zu der klassischen Art der Raumbildung, die, in den Raum hineinschreitend, die Grundfläche durchbricht und nun gezwungen ist, die Raumferne durch eine ideelle Fläche zu begrenzen, beginnt Picasso auf der Fläche und schreitet nach vorn. Darum muss er die Dinge nach vorn hin limitieren, eine ideelle Vorderfläche schaffen. Damit war der Raum als unendliche Tiefendimension beschränkt auf die Lage der Dinge zueinander. Er war gleichsam an die Dinge selbst gebunden, deren Distanzen allein, soweit sie als für das Auge ausmessbar dargestellt werden konnten, Raum bedeuteten. Ein horror vacui spricht aus diesen Bildern, eine Angst vor der weiten Ausdehnung des Himmels, vor der schlechten und ganz unfassbaren Unendlichkeit, die sofort Platz greift, wo der Begriff der Quantität und Messbarkeit nicht mehr zureichte. Wir haben in dieser neuen Art, Fläche und Raum in Beziehung zu setzen, ein ganz andersartiges Lebensgefühl. Indem Picasso das Absolute hinter der Gestaltung stehen liess, setzte er die Dinge wohl in eine Beziehung zu ihm, aber es gelang ihm nicht, es in sie hinabzuziehen und ihnen dadurch jene innere Ewigkeit und Totalität sachlicher Lebendigkeit zu geben, die das Signum der absoluten Gestaltung ist. Er ging vielmehr auf eine ganz andere Art der Sachlichkeit.

Die Differenz zwischen den beiden Flächen, in die der Raum gespannt war, konnte auf ein Minimum zusammenschrumpfen, zumal mit der grösseren Flächenhaftigkeit die Möglichkeit wuchs, den Raum als eine Relation von Quantitäten zu beschreiben. Diese waren zum mindesten gefüllt von der Materie der Farbe, und diese enthielt (solange sie nicht in absolut glatter Fläche

aufgestrichen, sondern in einzelnen Flecken gegeben war) Suggestionswerte qualitativer Art. Da gab es nur noch den Ausweg, diese zu materialisieren, d. h. sie als reine Realitätsdeskription zu erlösen. Nicht mehr ein beliebiges, zufälliges (nur seelisch bedingtes) Fleckengewirr, sondern getreueste Wiedergabe des realen Materials, sei es, dass die Farbe als Farbe diese Funktion ausfüllte oder als Stoffbezeichnung (Holz, Marmor). Man begann dann gewisse fixe Formen, Buchstaben usw. in das Bild mitaufzunehmen. Die ganze Tendenz des Schaffens war ja darauf ausgegangen, die verworrene Vielheit des Raumes in feste Formen zu gestalten, und es war gleichsam eine erste Probe auf das Resultat, wenn man die fixen Formen der Wirklichkeit mit ihnen vereinigte. Schliesslich ging man weiter, indem man Stücke des realen Seins mit in die Bildrealität hineinnahm, etwa Zeitungsausschnitte usw. So sind zwei scheinbar nicht zu vereinende Kontraste zusammengenommen: die reine Quantität, die aus der Deskription des Raumes gewonnen ist, und eine flächenhaft fixe, ja reale Seinsform. Die Einheit der Empfindung, die sicher vorhanden ist, liegt schliesslich darin, dass es sich beide Male um quantitativ genau deskribierte Raumrelationen handelt. Der Grund war augenscheinlich der, dass man durch die Nähe am Material sein Bild zu bereichern glaubte.

Es war ein weiter Weg, den Picasso zurückgelegt hatte, ehe er diese beiden Gegensätze vereinigen konnte. Denn zunächst musste ja aus der neuen Raumanschauung heraus der Gegenstand überhaupt erst geschaffen werden. Er bestimmt sich aus der Priorität des Raumes als einer Reihe von Raumbeziehungen. Indem die Raumschichtung nach Höhe, Breite und Tiefe Ausgangspunkt wurde, in der die Dinge dienende Stellung einnahmen, konnte es kommen, dass verschiedene Dinge, die in derselben Raumschicht zusammenlagen, zu einer relativen Einheit verwachsen konnten, während verschiedene Teile ein und desselben Körpers, weil sie in verschiedenen Raumschichten lagen, auseinandergerissen werden mussten. Diese Spannung zwischen Raum und Gegenstand können wir psychisch auch so ausdeuten: der Glaube der Renaissance an die absolute Schönheit, an das transzendente Sein, das Ding an sich, ist verloren. Alles Erleben ist bestimmt vom Erlebenden her, alles Sein ist immanent. Picasso kann also die notwendige Form eines menschlichen Körpers nicht mehr in seiner Schönheit suchen, sondern in seiner gesetzmässigen Gestaltung, nicht mehr im Objektiven, sondern im Subjektiven. Für Picasso bedeutet also das Sehen nicht mehr eine einfache Wahrnehmung der Dinge, sondern ein Wissen, entstanden durch ein neues Verhältnis zu ihren kubischen Werten. Er zerlegt jeden

natürlichen Gegenstand in eckige und runde Flächen, die sich gegeneinander bewegen, und sieht ihn ferner von allen Seiten, da er ja als der schlechten Unendlichkeit des Raumes völlig anheim gegeben empfunden wird. Dann setzt er ihn — nach den erörterten Prinzipien seiner Raumbildung — aus so vielen Ansichten (die in der Natur nicht zugleich sichtbar zu sein brauchen) zusammen, als das Ganze es notwendig erfordert. Diese Erkenntnis des Gegenstandes hängt weder an diesem selbst noch an der Willkür des Subjektes, bedeutet also keinerlei Schematismus und Abstraktion, sondern ein Wissen um seine räumlichen Werte unter der Bedingung eines bestimmten Kontrastkonfliktes, so dass Picasso die verschiedensten Konzeptionen aus demselben Gegenstand zieht. Aber nicht nur von oben her, vom Ganzen aus, sondern auch gleichsam von unten aus wird diesem Weg eine notwendige Form aufgezwungen. Picasso will, dass sein neuer Kunstgegenstand durch seine Formen messbar sei. Ein Körper muss so gegeben sein, dass ein intelligenter Mechaniker ihn nachbauen kann. Es wird versucht, das Erlebnis in die unpersönliche Form des Ingenieurs zu zwingen.

Bei dieser Entstehung der Kunstform Picassos aus der Naturform würde das von Künstlern so beharrlich von ihm geforderte reine Ornament die grösste Inkonsequenz seiner Kunst darstellen. Wie sehr sein schöpferisches Denken mit dem Gegenstand verknüpft ist, zeigt besonders der Umstand, dass sich seine Phantasie mit Vorliebe an die Artikulationen des Körpers wendet. Mit einem erstaunlichen Wissen um die natürlich-organische Funktion der Glieder suchte er ihre Funktion unter dem Zwang eines bestimmten Ausdruckes zu geben. Es gibt Frauenbrüste, die fremd an ihrem Körper hängen wie angeflogene Vögel oder vorjährige Beeren und andere, die schon an den Schultern ansetzen und beherrschen. Es gibt Arme, die wie die von Drahtpuppen lose im Körper sitzen, und Arme, die den ganzen Körper mit in die weite Rundung ihrer Kurve ziehen. Das geforderte reine Ornament ist aus Willkür gezogene leere Abstraktion gegenüber den Dingen, materielle Reproduktion gegenüber dem psychischen Erlebnis. Dagegen stellt Picassos Kunstform eine reine, organische Funktion des Schaffenstriebes dar.

Hat nun Picasso mit seiner neuen und in sich konsequenten Konzeption des Raumes die völlige Realisation, das Ziel der obsoluten Gestaltung erreicht? Ich sehe in seinem Prinzip zwei Diskrepanzen. Zunächst die zwischen Quantität und Qualität. Indem er darauf ausging den Raum aus reinen Quantitäten zu beschreiben, war er genötigt, die dingliche Kontinuität für immer zu zerreissen, und damit die Dinge zu vergewaltigen, ohne von ihnen

das zu erreichen, was er wollte. Denn indem er sie als Ergebnis ihrer räumlichen Beziehungen bestimmte, wurde er einerseits gezwungen, eine sehr bedenkliche Art von materieller Realität in das Bild mit hinein zu nehmen, und musste andererseits einsehen, dass dieser neue Gegenstand nicht fähig ist, das Erlebnis wirklich zu realisieren. Picasso hat sich mit einer fast verzweifelten Liebe an die Dinge geklammert: die leblosen, kleinen, immer gebrauchten und nie beachteten: Papierbogen, Federhalter, Tintenfass, Mandoline und Pfeife. Die nature morte gewinnt ein Leben, dessen Bedeutung völlig über die Banalität des Gegenstandes hinauswächst und unser Auge besticht, sie in grosse Themen zu übersetzen, die uns unsere Erinnerung eingibt: den imposanten Aufbau einer Palasttreppe, unwirkliche Brückenbögen oder Kathedralwölbungen, kostbare Häuser, die wie Mythen einer anderen Welt an einem Wasser zu liegen scheinen wie Paläste am Canale grande: strahlend und unwirklich. So stark, drängend ist die psychische Kraft Picassos, dass er mit kleinsten Dingen Monumentalitäten suggeriert. Aber man muss sich hüten, dem nachzugehen. Denn Picasso meint die kleinen Dinge: die Pfeife, die Deckenquaste und das Strohgeflecht. Er machte sich von allen grossen Stoffen frei und liebt die unscheinbaren und verworfenen Dinge mit dem Gestus des Königs: er streichelt sie unendlich zart und gibt ihnen die Peitsche, er giesst über sie den ganzen Reichtum seiner plastisch-malerischen Imagination aus, und zwingt sie, diese unerträgliche Wohltat hinzunehmen, indem er sie zwischen Linien und Tonmassen spannt wie in einen Ring. Aber die Dinge rächten sich. Das Erlebnis blieb in seiner ganzen psychischen Materialität ausserhalb und liegt — sobald man einmal die Fremdheit der Formen überwunden hat — ebenso literarisch ablesbar über dem Ganzen wie auf den früheren Werken. Ganz deutlich wird die Diskrepanz, sobald Picasso mit der Farbe arbeitet. Er hat sie Jahre lang gewaltsam aus seiner Konzeption ausschalten müssen, weil sie ihm die Form ruinierte; und jetzt geht sein ganzes Trachten darauf, der Form die eine, von ihr geforderte, adäquate Farbe zu finden. Das zeigt deutlich, dass die Konzeption nicht von dem einheitlichen Mittel getragen ist, und darum keine Formbildung im Sinne der absoluten Gestaltung bedeuten kann.

Dieser Diskrepanz entspricht die zweite zwischen Statik und Dynamik des Aufbaues. Dank seiner immensen Begabung, seine Erlebnisse in ein einheitliches Vorstellungsbild zu projizieren, ist die Gesamtheit immer zuerst da mit der ganzen Unmittelbarkeit des schöpferischen Stromes, während die Füllung derselben in den Teilen ihn vor eine unendliche Aufgabe stellt.

Weil so die Beziehung der Teile zum Ganzen keine organische ist, droht die Vielheit der Teile das Ganze zu zerbrechen, die Dynamik bedroht die statisch-plastische Einheit, und diese bleibt bisweilen eine leere Fläche.

Der Grund für diese Diskrepanz kann allein in den Kräften gesucht werden, die bei der Gestaltung beteiligt sind. Da sie (wie wir sahen) ein Manko im Subjekt wie im Objekt darstellen, bleiben sie in ihrer Funktion im Materialen. Dieses Manko liegt nicht darin, dass die Dinge nicht naturähnlicher geworden sind, sondern darin, dass bei ihrer Bildung eine ganze Seite der Welt überhaupt ausgeschaltet wurde. Indem Picasso den Wert und zugleich den Dualismus und die Inkonsequenz des Cézanneschen Raumbildungsprozesses erkannte, glaubte er, sich des Raumes in einer unangreifbaren, unpersönlichen und gleichsam experimentellen Weise versichern zu müssen, und er meinte, das durch seine quantitative Deskription zu können. Er zerriss damit die Totalität und Harmonie der psychischen Kräfte, so dass er zu einer individualpsychologischen Methodologie des Raumes, nicht aber zu dessen Gestaltung kam. Seine Leistung findet auf dem Gebiet der Wissenschaften eine Analogie in der Mathematik und Mechanik, also im Umkreis der Naturwissenschaften eher als im Gebiet der Philosophie selbst. Das zeigt deutlich die Gefahr seiner Einseitigkeit.

All diese Einwendungen gehen nur die absolute Wertung seines Werkes an, bedeuten eine Auseinandersetzung mit seinen Prinzipien und lassen den relativen Wert desselben ganz ausser Betracht. Auf seiner eigenen Gestaltungsstufe bedeutet er durch die Sensibilität für die Bildforderungen, durch die geschlossene und festgefügte Plastik seiner Konzeption, durch die Feinheit und den Umfang der Valeurs einen sehr hohen Grad der Vollendung. Wir haben einen Menschen vor uns, dessen Schaffen eine innere Notwendigkeit ist; einen Geist, der den Mut hat, seine eigenen Tiefen und Forderungen zu erkennen und die Kraft, sich ihnen Schritt für Schritt zu nähern. Ich weiss nicht, ob die tiefe Ehrlichkeit des Mannes und Künstlers, oder ob diese ununterbrochene Konsequenz seiner Entwicklung mehr zu bewundern ist. Beide Momente trennen ihn in einer unüberbrückbaren Kluft von allen Kubisten und Futuristen. Wir haben es mit einem im höchsten Sinne schöpferischen Künstler zu tun, der unsere Welt erweitert und unserer künstlerischen Erziehung ein Führer sein kann und muss. Denn seine Betonung und Realisierung des Raumes enthält die wesentlichsten Elemente des Kunstschaffens ebenso in sich wie die Mathematik die Fundamente philosophischer Produktion. Der Begriff der Mathematik, der sich uns hier

zum Vergleich anbietet, bezeichnet den ganzen Weg, den wir von der Willkür des Impressionismus zum Gestaltungswillen Picassos durchlaufen haben; denn was war dem Impressionismus fremder als gerade dieser Begriff? Dass Picasso uns mehr eine fruchtbare Lektion als ein geschlossenes und absolut gestaltetes Werk gegeben hat, muss uns auf den hoffen lassen, der dieses Wissen zur Weisheit des père Corot komplettieren kann.

EIN HISTORISCHER VERGLEICH

Die innere Bedingtheit und Unvollständigkeit der modernen Kunst, die sich uns überall zeigte, solange wir den Massstab der absoluten Gestaltung konsequent beibehielten, wird uns geradezu demonstriert, sobald wir Werke der Vergangenheit zum Vergleich heranholen, den erkenntniskritischen durch den historischen Standpunkt ergänzen, etwa einem Cézanne einen Poussin gegenüber stellen (wozu uns Cézanne selbst ermächtigt, indem er seinen Begriff einer klassischen Kunst definiert als „Poussin refait entièrement sur nature"). Der Unterschied liegt in der meisterlichen Ruhe, mit der Poussin sein Bild aufbauen kann. Er beginnt mit einer nicht zu starken Betonung des vordersten Planes und schreitet von hier aus in den Raum. Jede Raumrichtung wird zugleich durch ihre Gegenrichtung oder durch die Betonung der Fläche gewissermassen zum Stehen gebracht, in sich gespannt, erhält dadurch eine Labilität, die ihr in gleicher Weise die Statik des Raumes und die Dynamik der Zeit sichert. Durch diese Spannung wird die Raumbildung zu einer reinen Intensität, entfernt sich von dem mathematisch-architektonischen der starren Raumerschliessung und sichert die Kontinuität des räumlichen Verlaufes. Indem Poussin so, von dem Konflikt seiner Konzeption geführt, den Raum durchschreitet — immer wieder jeder Tiefentendenz eine Hemmung durch ein Gegenmotiv vorschiebend, und dadurch dem Raum einen Richtungsreichtum sichernd; immer wieder die Fäden sammelnd und auflösend, ohne Angst, den Raum nicht durchmessen zu können — kann er ihn völlig in sich schliessen, so dass weder von aussen her etwas durch den ersten Plan in das Bild hinein, noch aus seinem letzten Plan etwas aus ihm herausragen kann. Der Bildraum ist eine Einheit geworden, die weder Aufteilungen in Gründe kennt noch gar ein Ausserhalb. Innerhalb dieser Einheit kann Poussin so weit in die Tiefe gehen als er will, kann dank einer meisterlichen Beherrschung der Luftperspektive und der Gesetze, nach denen die Farben durch die Ferne modifiziert werden, das dunstige Verdämmern malen, ohne in die Kategorien des Naturraumes zurückzufallen, weil dieses weissbläuliche Dämmern der Ferne nicht mehr Bezeichnung einer Natursituation ist, sondern Form und Faktor des ganzen Bildes, Resultat des Ganzen.

Bei Cézanne spürt man die Wut des Willens, mit der er sich seinen

Konflikt vor Augen hält, seinen Raum in Etappen zerlegt, um ihn sicher zu haben. Er gibt viel direkter, was er zu sagen hat. Die Bäume biegen sich ganz gegen ihre Natur zu einem Dreieck, die Figuren stürmen direkt auf ihr Ziel los, sind zu augenscheinlich auf ein Zentrum hin gesammelt. Trotzdem hat Cézanne Mühe gehabt, in den Kunstraum hineinzukommen und sich in ihm zu halten. Perspektivische Rechnungen drohen ihm die Einheit der Fläche zu zerreissen und die Gestaltung in einen illusionistischen Naturraum zurückfallen zu lassen.

Die Differenz der Gestaltung ist von einer solchen des Realisierungsgrades begleitet. Bis zu welcher Stufe der Illusionistik konnte Poussin die strenge und viel inhaltsreichere Gesetzmässigkeit seiner Gestaltung erlösen, sie in ein Detail der Blätter, der Stoffe, der Haut betten! Cézanne dagegen gibt sie als ein ablesbares Gerüst, als einen skeletthaften Knochenbau. Daher bedeutet ein stoffloser Farbfleck die letzte Realisierung, während Poussin ihn so weit materialisiert, dass die Materie selbst noch den Gefühlsgehalt des Ganzen gibt.

Fragen wir uns nach den Gründen dieser Unterschiede, so mögen sie zunächst in einer inneren Sicherheit liegen, die dem alten Meister die Ruhe gab, seine Erlebnisse ausreifen zu lassen, bis sie wie eine reife Frucht von ihm abfielen. Er hat keine Furcht, die lebendige Sensation der Natur zu verlieren, noch in ihr zu verharren, weil für ihn Gestalten die organische Aufhebung und Erhaltung der Natur ins Bild bedeutet. So braucht er weder seine Optik noch seine Logik, weder seine Sensation noch seinen Willen zu forcieren. In einer völligen Harmonie aller psychischen Kräfte reifte das Erlebnis zu einer reinen Energetik der Form.

Ein Zweites aber war das grosse Wissen Poussins und der alten Meister. Man kannte als Maler vor allem die Forderungen und Bedingungen des Raumes, man kannte die Dinge: das Wachstum der Bäume, die Lagerung der Felsen, den Bau des Körpers, das Leben der Tiere. Man begnügte sich nicht mit dem Schein der Dinge, sondern suchte sie in ihren Gründen zu begreifen, da sie ja die Träger und Mittel des Gestaltungswillens sein mussten. Wieviel Beobachtung mag vorangegangen sein, ehe Poussin diese Kühe malen konnte, die so sehr die Quintessenz ihres Daseins bedeuten, dass alles davor verblasst, was je an Tiermalerei geleistet wurde. Zu dem Wissen um die Dinge kommt das um die Materialien. Um bis in die Materie hinein zu realisieren und jedesmal die Materie dem Gehalt anzupassen, musste er sie bis in die feinsten Abstufungen ihres Ausdruckes hinein kennen. Und wer

Phot. Braun & Co., Dornach i. E. *Louvre*

Nicolas Poussin Apollo und Daphne (Abb. [illegible])



Phot. E. Druet, Paris

Paul Cézanne — Badende (Abb. 30)

von unseren Malern ahnt heute auch nur das grosse Geheimnis dieser in ihren Tiefen glühenden Dunkelmalerei?

Das Wichtigste aber scheint mir die Totalität des Empfindens zu sein, die uns das Poussinsche Bild zeigt. Ich meine nicht so sehr die Vielheit der Objekte, dass Mensch und Baum, Tier und Berg beieinander sind, sondern dass sie von einem einheitlichen Gefühl gezeugt und getragen sind, das sich über die engen Grenzen des Subjekts hinaus zu einer Menschlichkeit erweitert hat, die die ganze Welt umfasst. Die Welt ist nicht vermenschlicht, anthropomorphisiert, sondern in der Eigenbedeutung ihres Lebens erhalten und in die Allheit der Welt aufgehoben. Das ist kein Pantheismus, für den von vornherein alles göttlich und einig ist, es ist vielmehr der Triumph der schöpferischen Kraft, die aus der völlig verstreuten und feindlichen Mannigfaltigkeit der Welt eine neue, einige, in sich geschlossene Harmonie aufbaut, aus der die Objekte so wenig verbannt sind, dass sie in ihr und durch sie erst ihr wahres Leben führen. Das ist das Manko der modernen Kunst, dass sie sich vom Individualismus nicht zu befreien und — in den Kreis des egozentrischen Subjekts gesperrt — die Totalität der Welt nicht in ihre Konzeption aufzunehmen vermag. Die Frage der Kunst wird zu einer Frage des Lebens und wir sahen, wie hier immer grosse Teile derselben untersprungen wurden. Fast überall fanden wir nicht Menschen, sondern Ästheten, denen die Forderung absurd erscheint, dass man erst sein Leben bis in die kleinsten Dinge hinein und bis an seine weitesten Grenzen ernst und ehrlich gestalten müsse, ehe man den Pinsel auch nur in die Hand nehmen kann. Man wirft heute die wesentlichsten Dinge leichtfertig über Bord oder man hängt sie sich als Pose um. Und während man wähnt, in seinem Pinsel das Mittel zu haben, in dieser armseligen Scheinwelt das ganze All auf die Leinwand zu bannen, hat man schon verscherzt, zu jener Komplettheit der Gestaltung zu kommen, die die grossen Ahnen auszeichnet: die Glasmaler von Chartres, Giotto, Rembrandt, Corot. Wenn wir sie fragen könnten, worauf diese Fülle und Vollständigkeit, diese innere Grösse ihres Werkes beruhe, müssten sie nicht die tiefsinnigen Worte Poussins wiederholen: „Je n'ai rien négligé?“

ANMERKUNGEN

VERSUCH EINER GRUNDLEGUNG DES SCHÖPFERISCHEN

Zu Seite 8. Cohen: Kants Begründung der Ästhetik, S. 336.

Zu Seite 8. Kant: Kritik der Urteilskraft.

Zu Seite 10. Leonardo: Traktat von der Malerei. Ed. Jena 1909. Kap. 34.

Zu Seite 11. Félibien: Entretiens sur les vies et les œuvres des plus excellents peintres. Paris 1666. Bd. IV, S. 46 f.

Zu Seite 12. R. Baerwald. Exp. Untersuchungen über Urteilsvorsicht und Selbsttätigkeit. Zeitschrift f. angewandte Psych. u. psych. Sammelforschung II, S. 338—384. Lpz. 1908. — W. Stern: Differentielle Psychologie, S. 203—213.

Zu Seite 13. Man vergl. Hugo Münsterberg: Grundzüge der Psychologie. Bd. I. Erkenntnistheoretische Grundlegung S. 155 ff.

Zu Seite 14. Nach Kroner: Über die Allgemeingültigkeit des logischen und ästhetischen Urteiles.

Zu Seite 15. Ansätze hierzu bei Goethe: Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil. 1788, und bei Dessoir: Ästhetik S. 61.

Zu Seite 17. Hönigswald: Zur Kritik der Machschen Philosophie S. 48.

Zu Seite 18. Münsterberg a. a. O. S. 63.

Zu Seite 18. James: Psychologie S. 336 f.

Zu Seite 19. S. hierzu die sehr interessanten Ausführungen bei E. Mâle: Die kirchliche Kunst des XIII. Jhds. in Frankreich. Deutsch: Strassburg 1907. Zur Kunstgeschichte des Auslandes. Heft 52, S. 9 ff., S. 432 ff.

Zu Seite 21. Besonders deutlich Goethe: Jubiläumsausgabe Bd. XXXIV, S. 348.

„Das Gemüt hat einen Zug gegen die Religion; ein religiöses Gemüt mit Naturell zur Kunst, sich selbst überlassen, wird nur unvollkommene Werke hervorbringen; ein solcher Künstler verlässt sich auf das Sittlich-Hohe, welches die Kunstmängel ausgleichen soll. Eine Ahnung des Sittlich-Höchsten will sich durch Kunst ausdrücken und man bedenkt nicht, dass nur das Sinnlich-Höchste das Element ist, worin sich jenes verkörpern kann.

Zu Seite 21. Simmel: Philosophische Kultur. Ges. Essays, S. 183.

Zu Seite 22. Cohen: a. a. O., S. 239 f.

Zu Seite 23. Rodin: L'art, S. 5.

Zu Seite 24. Den Künstlern zur Belustigung diese Stelle aus Mach: Analyse der Empfindungen, S. 251.

„Was hat die Gehörsentwicklung mit der Arterhaltung zu schaffen? Geht sie nicht weit über das Notwendige oder überhaupt nur Nützliche hinaus? . . .

Eigentlich kann man in Bezug auf jede Kunst dieselbe Frage stellen . . . Die Frage liegt nur am nächsten bezüglich der Musik, welche gar kein praktisches Bedürfnis zu befriedigen, meist nichts darzustellen hat. Sehr verwandt mit der Musik ist aber die Ornamentik. Wer sehen will, muss Richtungen der Linien unterscheiden können. Wer sie fein zu unterscheiden vermag, dem kann sich aber, gewissermassen als ein Nebenprodukt seiner Ausbildung, das Gefühl für die Gefälligkeit der Kombinationen von Linien ergeben. So verhält es sich auch mit dem Sinn für Farbenharmonie nach Entwicklung des Unterscheidungsvermögens für Farben, so wird es auch mit der Musik sich verhalten."

Zu Seite 24. Vergl. zu dieser höchst wichtigen Frage des Malers te Peerdt Büchlein: Das Problem der Darstellung des Momentes der Zeit in den Werken der malenden und zeichnenden Kunst.

Zu Seite 24. Félibien a. a. O., S. 36. Eine Stelle gleichen Inhalts bei Leonardo a. a. O., S. 48: „Setzen wir den Fall, du Leser siehst mit einem Blick dieses ganze beschriebene Blatt an. Du wirst sogleich urteilen, es sei voll verschiedener Buchstaben, aber in diesem Augenblick wirst du nicht erkennen, was für Buchstaben das seien, noch was sie sagen wollen. Daher musst du es Wort für Wort, Satz für Satz durchmachen, wenn du Kenntnis von diesen Buchstaben haben willst. So ist es auch, wenn du zur Höhe eines Gebäudes hinauf willst, du wirst dich bequemen, Stufe für Stufe hinanzusteigen, sonst ist's unmöglich, zu seiner Höhe zu gelangen."

Zu Seite 26. H. Bergson: Materie und Gedächtnis. Deutsch bei Diederichs. Jena. S. 55.

Zu Seite 27. Münsterberg: a. a. O., S. 121 f.

Zu Seite 30. Cohen: Ästhetik des reinen Gefühls, I. S. 159 f.

Zu Seite 30. A. Binet: Le mystère de la peinture. Année psychologique 1909.

Zu Seite 31. H. Flandrin: Lettres et Pensées.

Zu Seite 31. Cohen: a. a. O., I. S. 337, II. S. 312 ff., S. 378 ff.

Zu Seite 31. Goethe: Material der bildenden Kunst. Bd. XXXIV—XXXVII der ges. Werke. Ausgabe bei Hesse.

Zu Seite 32. Wundt: Grundzüge der physiologischen Psychologie. Ziehen: Leitfaden der physiologischen Psychologie, dem die Figur des Farbensystems entnommen ist.

Zu Seite 34. W. v. Scholz: Kunst und Notwendigkeit.

Zu Seite 39. Mach: a. a. O., S. 102 ff.

Zu Seite 40. Hildebrand: Problem der Form. Neuerdings eine Ausgabe mit Abbildungen. Strassburg 1913.

Zu Seite 41. Zitiert aus der Einleitung zum Traktat von Marie Herzfeld, S. XVII ff.

Zu Seite 43. Émilie Bernard: Paul Cézanne L'occident. Juli 1904.

Zu Seite 43. Deutsch bei Reclam von Dr. L. Fischer. Ferner Goethe: Gespräche mit Eckermann vom 10. Oktober 1828.

Zu Seite 44. Kandinski: Das Geistige in der Kunst. München.

Zu Seite 4S. Näheres bei Ch. Lalo: L'introduction dans l'Esthétique. Dr. Müller-Freienfels: Psychologie der Kunst.

Zu Seite 48. Eine andere Einteilung nach psychologischen Gesichtspunkten bei Rich. M. Meyer: Über das Verständnis von Kunstwerken. Neue Jahrbücher 1901. Bd. VII. S. 362 f.

DIE EROBERUNG DES NEUEN LEBENSGEFÜHLES

Zu Seite 54. Judith Cladel: Rodin L'homme et l'œuvre mit Einleitung von Camille Lemonnier: ferner Rodin: L'art.

Zu Seite 54. Vergl. zu der folgenden Darlegung Mach: Analyse der Empfindung. Erkenntnis und Irrtum. Rickert: Der Gegenstand der Erkenntnis. Dilthey: Beiträge zur Lösung der Frage vom Ursprunge unseres Glaubens an die Realität der Aussenwelt und seinem Recht (Sitzungsberichte der kgl. preuss. Akad. d. Wissenschaft. Berlin 1890. 39, S. 977 ff. Hamann: Impressionismus in Leben und Kunst.

Zu Seite 55. Deutsch von Heinrich Horvát.

Zu Seite 55. Henri Bergsons Schriften deutsch bei Diederichs Jena: Zeit und Freiheit. Materie und Gedächtnis. Einführung in die Metaphysik und Schöpferische Entwicklung. Zur Kritik: Richard Kroner: Henri Bergson. Logos Bd. I.

Zu Seite 57. Th. Duret: Die Impressionisten, S. 88 u. S. 97.

Zu Seite 58. Camille Mauclair: L'impressionisme.

Zu Seite 58. Baerwald: Psychologische Faktoren des modernen Zeitgeistes.

Zu Seite 59. Nietzsche: Also sprach Zarathustra: Vom neuen Götzen.

Zu Seite 59. Diese Forderung ist weder durch Margis: E. T. A. Hoffmann. Eine psychographische Individual-Analyse (Lpz. 1911) noch durch L. Lewin: F. Hebbel (Berlin 1913) erfüllt. Das Schema an sich ist völlig unbrauchbar, weil es zwischen Mensch und Werk trennt, dem Menschen gegenüber im Allgemeinsten, Unbedeutendsten, Alltäglichsten bleibt; dem Werk gegenüber über den seit lange üblichen philologischen Apparat nicht hinauskommt. Schon das völlige Missverhältnis der Inhaltsaufteilung (bei Margis: 3 Seiten über die innere Gestaltung, 57 Seiten über das literarische Schaffen, 119 Seiten über die Persönlichkeit) sollte dem Psychologen die erkenntniskritische Frage vorlegen, ob die Interpretationsmethode der analysierenden Psychologie überhaupt fähig ist, das wesentliche Problem zu stellen.

Zu Seite 60. Ich leugne also keineswegs, dass hier ein schöpferischer Akt vorliegt, aber ich werde noch dartun, dass dieser nur ein Beginn eines solchen ist und keineswegs irgend eine Allgemeingültigkeit hat. Dieser wesentliche Unterschied kann nicht scharf genug betont werden, da jüngsthin keine geringere Autorität als die Cohens ihn in der „Ästhetik des reinen Gefühles" (Bd. I, S. 337. Bd. II, S. 403 f.) zu verwischen suchte. Einem Satze wie diesem: „Das Wort Impression ist missverständlich! Die Impression geht sonst von dem Objekt aus. Hier dagegen soll das Objekt nicht empfangen werden. Mehr als es von der Kunst überhaupt geschich (sic!), wird hier gegen eine solche

rezeptive Aufnahme des einwirkenden Objekts Stellung genommen. Das Objekt ist so wenig vorhanden, dass es nicht einmal schlechthin zum Objekt gemacht wird; in einer punktuellen Einheit soll es erst begründet, von ihr aus konstruiert werden. Das ist das gerade Gegenteil von Impression; das ist erzeugendes Denken und so hier erzeugendes Schaffen." . . . einem solchen Satze ist mit dem Vermerk zuzustimmen, dass es für den Idealisten im Grunde doch nur erzeugendes Schaffen geben kann. Aber Cohen meint das anders:

„Versenken in den bunten Wechsel der alltäglichen Naturphänomene ist der ganze alle anderen Ziele ausschliessende nunmehrige Zweck der Malerei . . .

Die Selbständigkeit von Luft und Licht muss deshalb die Vermittlung der Raumgestaltung umgehen, wenn sie der Landschaft selbständige Eigenart erobern will. Die Natur freilich ist immer das Korrelat zum Selbst; sie kann nicht ausgeschaltet werden. Aber das wird die Frage: ob Licht und Luft nicht an und für sich selbst das Gepräge und den Gehalt der Natur auf sich nehmen können. Was ist denn die Natur anders im letzten Sinne als Luft und Licht?"

Solche Sätze sind energisch abzulehnen; nicht nur weil sie gegen die Grundlagen der Cohenschen Ästhetik misstrauisch machen, sondern weil sie — wären sie gültig — die ganze idealistische Erkenntnistheorie ad absurdum führen würden. In der Tat liegt hier deren bisherige Grenze, dass man die Allgemeingültigkeit und Wahrheit eines Gedankens allein aus dem isolierten Vermögen und seiner apriorischen Grundlage deduzierte und nicht aus dem schöpferischen Triebe überhaupt, in dem jene doch nur einen Teil bilden.

Zu Seite 61. Hier liegt die exzeptionelle Stellung und Bedeutung Renoirs, dass er ungeheuer viel kubischen Gehalt mit der Fläche zu vereinen gewusst hat. Auch in der Farbgebung geht er in der Vereinheitlichung weit über die anderen Impressionisten hinaus. Aber ein Bild im Sinne der absoluten Gestaltung hat Renoir doch nie gemalt.

Zu Seite 63. Eine eingehende Würdigung und Widerlegung des Ökonomieprinzipes bei R. Hönigswald: Zur Kritik der Machschen Philosophie. Eine erkenntnistheoretische Studie. Bes. S. 13—15f.

Zu Seite 67. Ausser seinen Bildern existieren Briefe. Sie wurden zuerst 1893 als Auszüge im Mercure de France veröffentlicht „Lettres de Vincent van Gogh à Emile Bernard et à son frère Théodore". Diese erschienen deutsch. Berlin, 4. Auflage 1911. — Eine vollständige Ausgabe der Briefe an Bernard erschien 1911 bei Vollard mit verschiedenen Einleitungen und Vorreden von Bernard selbst und mit 100 Abbildungen, zum grösseren Teil Zeichnungen.

Ich zitiere zuweilen französisch, da die deutsche Ausgabe nicht nur als Text, sondern vor allem als Übersetzung unzulänglich ist und nichts von dem Rhythmus der ursprünglichen Worte wiedergibt.

Zu Seite 70. Die Verwandtschaft der Vitalität wird am deutlichsten, wenn man die wenigen Radierungen Ruiysdaels mit Zeichnungen van Goghs vergleicht.

Die symbolische Absicht R's ist schon von Goethe mit Bezug auf den Judenfriedhof (Dresden) hervorgehoben worden. Doch ist gerade hier die Lösung ungenügend, weil sie im Gegenständlichen bleibt.

Zu Seite 72. James: Psychologie, S. 438.

Zu Seite 73. Dasselbe Prinzip als Forderung für den Fortschritt der Individualpsychologie hat William Stern formuliert. Die Undenkbarkeit desselben bei erkenntnistheoretischer, normativer — kurz schöpferischer Arbeit zeigt eklatant die Differenz der Gestaltungsstufen. Übrigens liegt hier eine rein menschliche Frage der vorigen Generation, und es ist interessant, welchen Weg Hauptmann in ihrer Lösung von den „Einsamen Menschen" zu „Gabriel Schillings Flucht" genommen hat. Dort nimmt sich der „Held" das Leben, weil er ohne das Weib, das ihn versteht, nicht leben kann; hier: weil er mit dem Weib, das ihn zu verstehen behauptet hat, nicht leben kann.

Zu Seite 73. Gauguin in „Kunst und Künstler" VIII, S. 581.

AUF DEM WEGE ZUR ABSOLUTEN GESTALTUNG

Zu Seite 77. Paul Signac: Von Eugène Delacroix zum Neo-Impressionismus.

Zu Seite 77. Maurice Denis: Kunst und Künstler, Bd. VIII, S. 91.

Zu Seite 81. Jules Christophe: Seurat; zitiert nach Béla Lazar: Die Maler des Impressionismus.

Zu Seite 81 ff. Dieses Zitat wie die meisten übrigen stammen aus den Aufsätzen Bernards, weniges aus den sehr guten von Maurice Denis. Émile Bernard: Paul Cézanne, L'Occident, II. 1904, Juli und Souvenir sur Paul Cézanne. Mercure de France 1907. Jetzt als Buch 1912. — Maurice Denis: Cézanne, L'Occident, 1907, Oktober und: Kunst und Künstler, VIII, S. 93 ff.

Zu Seite 92. Ich möchte hier gegenüber dem Buche Burgers: Cézanne und Hodler, München 1912 ausdrücklichst betonen, dass ich diesen Vergleich bereits im November 1911 in der Zeitschrift „Nord und Süd" durchgeführt habe. Ich schrieb damals: „Welche Bedeutung hat Hodler für eine zukünftige Malerei? Man ist namentlich in akademischen Kreisen geneigt, dieselbe sehr hoch anzuschlagen und man beruft sich auf die Ausstellungen Schweizer Künstler, die überall durch ein sehr hohes Niveau aufgefallen sind. Jenseits dieser nationalen Schranken aber wird man nichts beibringen können. Ich glaube vielmehr, dass Hodlers Sprache eine durchaus persönliche bleiben muss, weil sie stilisiert und ein Schema konstruiert. Stilisierungen aber können nicht die erschöpfende Sprache einer Zeit werden, wenn sie auch unter den Händen eines grossen Künstlers ein bewundernswürdig weites und allgemeines Gebiet von Tatsächlichkeiten umfassen können. Nicht Hodler, sondern Cézanne hat den Weg gewiesen, auf dem allein eine neue Malerei sich entwickeln kann, sich schon entwickelt hat."

DIE NACHFOLGER CÉZANNES

Zu Seite 96. Maurice Denis: Kunst und Künstler, VIII, S. 92.

Zu Seite 97. Henri Matisse: Notizen eines Malers. Ebenda VII, S. 303.

Zu Seite 98. Siehe die bereits zitierten Schriften von Bergson und Münsterberg.

Zu Seite 99. H. Wölfflin: Die klassische Kunst. — Dürer. — Das Problem des Stils in der bildenden Kunst (Sitzungsberichte der kgl. preuss. Akademie der Wissenschaften 1912. XXXI.)

Zu Seite 101. Leo Greiner: Literarisches Echo, VI, 118—119. — Besprechung von Heinrich Manns: Die Jagd nach Liebe.

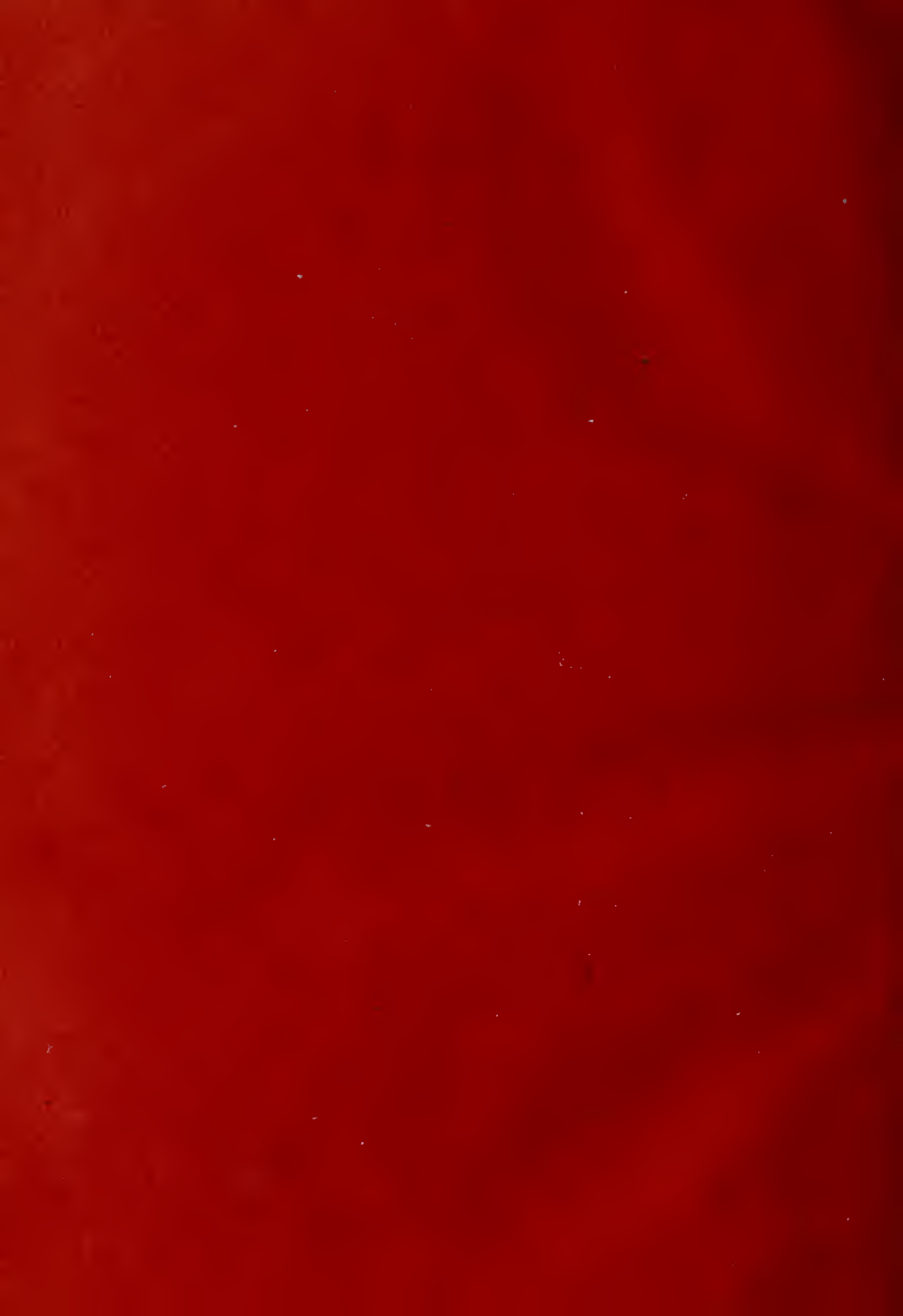
Zu Seite 102. Th. Vollbehr: Die Neidfarbe Gelb, Zeitschrift für Ästhetik, Bd. I, S. 355.

Zu Seite 104. Rotonchamp: Gauguin.

Zu Seite 106. Cahier d'aujourd'hui, Nr. 4, April 1913.

Druck von Mänicke und Jahn in Rudolstadt






BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 20980 1494

